الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري قسنطينـــــــة

كلية الآداب واللغـــــات
قسم اللغة العربية وآدابهــــا

رقم التسجيل : ....

الرقم التسلسلي :.........

شعرية القص عند عمر بن أبي ربيعة

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم ونقده

إعداد الطالبة :
نسيمة حارش

إشراف الأستاذ :
د / محمد بن زاوي

لجنة المناقشة :

الأستاذ : حسين خمري	رئيســـا	جامعة منتوري قسنطينة
الدكتور : بن زاوي محمد	مشرفا ومقررا	جامعة منتوري قسنطينة
الدكتور : دياب قديد	عضوا	جامعة منتوري قسنطينة
الدكتور : العلمي المكي	عضوا	جامعة أم البواقي

السنة الجامعية : 2009/2008

الإهداء

إلى أمي ثم إلى أمي ثم أمي

ثم إلى روحها الطاهرة

إلى أبي سر نجاحي

إلى أختي الحبيبة صورية

إلى إخوتي وأخواتي

إلى أخوي في الله جمال وبلال

نسيمة



شكر وعرفان

الحمد لله الذي أعانني على إنجاز هذا البحث

وسخر لي من عباده من كان لي عونا

أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف

الدكتور "محمد بن زاوي "

وأتقدم بجزيل الشكر للأساتذة المناقشين

الذين تكبدوا مشاق قراءة هذه المذكرة

وتصويب أخطائها

الطالبة : نسيمة حارش

المقدمة :

إن عملية استقراء التراث العربي القديم من المهمات الصعبة التي قامت بها البحوث والدراسات النقدية المعاصرة، وهي من الأمور العسيرة التي تواجه الباحث. ويعود ذلك إلى صعوبة الإلمام بالمادة التراثية إبداعيا ونقديا، وأيضا صعوبة الأدوات المنهجية، إذ لم تعد عملية الاستقراء تتجلى في العلاقة البسيطة القائمة بين تاريخ الماضي ووعي الحاضر، إنما في الصراع الفكري الذي تحمله المدونات القديمة، وكيفية التعامل مع هذا الزخم الفكري، بأي منهج نقوم بتحليل هذه المخلفات الحضارية ؟ ما هو الرابط بين موروث عربي قديم ومنهج نقدي غربي معاصر ؟.

فكانت من بين هذه الأدوات النقدية التي استعملت لقراءة الموروث شعرية القص التي ظهرت أول مرة مقترنة بشعرية الشعر مع " **رومان جاكبسون** " **ROMAN Jakobson**، وخاصة عندما أقرّ بتقلب الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر. بعدها تتوالى البحوث مع " **تزيفيتان تودوروف** " **TIZVITAN Todorove**، الذي يضع معايير لتحليل النص الأدبي، ويتضمن هذا التحليل النص القصصي بكل مكوناته، وشعرية القص كان اهتمامها في بادئ الأمر موجها نحو النصوص النثرية ولكن فيما بعد تحول إلى التواجد القصصي داخل النص الشعري، أي ما هو العنصر المميز للحكم على قصيدة ما أنها قصيدة غنائية بينما النوع الآخر يسمي قصيدة قصصية ؟.

أي أن التداخل بين الأجناس الأدبية لغى تلك الحدود والفواصل بين ما هو شعري عن غيره، واستعانة الشعر بأدوات القص والسرد ليتوسل بها إلى شعرية جديدة، تخلق [illegible]

ضمن هذه [illegible] [illegible]رت ملامح الموضوع الموسوم بـ" **شعرية القص عند عمر بن أبي ربيعة**" [illegible] الشاعر عمر بن أبي ربيعة عن غيره في توظيف عنصر القص [illegible] الذي كان في [illegible]ظمه قصصيا، ولأنه هو من سنّ شكلا جديدا من الغزل يعرف باسم "**الغزل العمري**" الذي يتميز عن الغزل العذري والذي كان موازيا له في

كما أن شعره يمتاز بنسبة مقروئية عالية في أوساط النقاد إذ لقب " **بزعيم الغزلين** "(*)،وحتى في عصره كان محل نقاش وجدل حول طبيعة القص في شعره الذي امتاز بخصوصية لم يجد لها النقاد القدامى تفسيرا واضح المعالم. ومنه تكون أهداف الدراسة قائمة حول تفسير ظاهرة التميز والتفرد لدى الشاعر، أيضا الإجابة عن مجموعة من الأسئلة تطرح فكيف استوعب الشعر تقنيات القص في نصه ؟ وإلى أي حد وفق الشاعر في تنظيم عناصر القصة داخل شعره دون الوقوع في التقريرية ؟ وما مدى ملائمة عنصر الإيقاع للحضور السردي داخل شعر عمر بن أبي ربيعة ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدت هذه المقاربة على المنهج البنيوي الذي ظهر عند الغرب وتبلور على يد عدد كبير من النقاد منهم، " **رولان بارث** " **Roland Barthes** " **تزيفيتان تودوروف** " **TIZVITAN Todorove**، " **جيرار جينيت** " **Gerard**

Genette، " **كلود بريمون** " **Cloud Bremond** وغيرهم، وهذا لما يتطلبه النص من تحليل لبنياته السطحية والعميقة والبحث عن الأنساق التي انتظم فيها كل من الجانب السردي والجاني الغنائي داخل النص. أيضا تحليل البنية التركيبية والبنية الإيقاعية وكيفية انتظام السرد وفقهما، وهذا لاختلاف نحو الشعر عن نحو السرد وإيقاعه كذلك.

فعليه خطة البحث مستلهمة من المنهج المعتمد إذ تم تقسيمها وفق القانون العام للبنيوية أي اختيار نماذج آلية للوصول إلى النموذج الديناميكي، ومنه جاء البحث على هذه الشاكلة : ثلاثة فصول وخاتمة.

فالفصل الأول وهو مهاد نظري تأصيلي للمقاربة التي تعتمدها الدراسة "شعرية القص"، وأيضا الحضور القصصي في الموروث العربي القديم " إبداعا ونقدا"، ليلي ذلك ضبط اصطلاحي للمفهوم، [illegible] التداخل القائم بين الجنسين الشعر والنثر (الذي يتجلى في السرد)، كل ذلك وفق مباحث مصغرة. ليكون الفصل الثاني والثالث عبارة عن دراسة تطبيقية لنماذج مختارة من الديوان. إذ يكون المبحث الأول في الفصل الثاني قائما حول البحث عن عناصر القصة داخل القصائد، بعدها البحث عن إيقاع هذه القصائد وانسجامه

(*) أطلق هذا اللقب عليه من طرف النقاد [illegible]سين.

مع السرد، ليكون المبحث الثالث استجلاء لتوظيف تقنيتي الحوار والوصف. أما الفصل الثالث فقد خصصت فيه الدراسة للنموذج الديناميكي وهو الرائية الكبرى، التي شغلت كثيرا من النقاد فكان الفصل الثالث أيضا مقسما إلى مباحث ثلاث. المبحث الأول وجه لتحديد عناصر القصة كمغامرة وكخطاب ثم البحث في البنية التركيبية في القصيدة، وفي الأخير دراسة البنية الإيقاعية في القصيدة القصصية وبيان مدى مناسبة الإيقاع لهذا النوع من العمل الإبداعي، وأعقبنا كل ذلك بخاتمة تضمنت عرضا لأهم النتائج التي أفضى بها البحث.

وقد اعتمدت هذه الدراسة على كوكبة ومجموعة من المصادر والمراجع العربية والأجنبية يتصدرها ديوان " **عمر بن أبي ربيعة** " ومجموعة من المدونات القديمة خاصة النقدية منها مثل : الأغاني لأبن الفرج الأصفهاني، وعيار الشعر لابن طباطبا ... أما المراجع بالعربية فقد توزعت حسب كل فصل، فكان أهمها في الجانب التطبيقي: السردي في الشعر العربي الحديث لفتحي النصري ومرايا نرسيس لحاتم الصكر، والبنية السردية في النص الشعري لمحمد زيدان، بالإضافة إلى المراجع الأجنبية التي كانت أساسية في الجانب النظري : منها منطق القص " **لكلود بريمون** " والشعرية " **لتزيفيتان تودوروف** " وقضايا الشعرية" **لرومان جاكبسون** " وغيرهم بالإضافة إلى المراجع المترجمة.

ولا يسعنا في هذه الأسطر الأخيرة إلا أن أتقدم بالشكر والاعتراف لكل من ساعد في انجاز هذا البحث واستكمال مساره من أصدقاء وزملاء بيد أنني أقدم شكرا خاصا وخالصا وعرفانا وتقديرا للأستاذ المشرف على هذا البحث : الدكتور " **محمد بن زاوي** " الذي ظل يقدم لنا النصيحة والتوجيه والرعاية منذ أن كان هذا البحث فكرة إلى أن بلغ أشده في هذه المرحلة. معترفين بما جاء فيه من زلل وهفوات، معتذرين عما جاء فيه من اضطراب نتيجة سهو أو غفلة أو سوء تقدير أو ضعف معرفة بالأشياء والمواضيع فهذا [illegible] وما توفيقنا إلا بالله.

الفصل الأول :

المبحث الأول : قـــــراءة في المنهج والمصطلح

1- القـــص

2- الشعرية

المبحث الثاني : الحضور القصصي في الموروث العربي القديم

أ - الحضور القصصي في الشعر العربي القديم

ب - الحضور السردي في النقد العربي القديم

المبحث الثالـــــث : أوجه التداخل والافتراق بين الجنسين (الشعر والسرد)

1 - الخصائص الأسلوبية لكل من الخطابين الشعري والسردي

2 - العلاقة بين السرد و الشعر

3 - أوجه التداخل الجنسي بينهما

4 - تمظهرات القص في الشعر

5 - حالات الافتراق بين الخطابين

المبحث الأول

قـــــراءة في

المنهج والمصطلح

قـــــراءة في المنهج والمصطلح

1-القــص :

إن الحديث عن القص وشعريته يتطلب من الباحث أن يضبط المــصطلح ضــبطا يسمح له بالتعامل مع النصوص بكل دقة ليستخرج مكامن الشعرية فيه، لــذا ارتأينــا أن نخصص هذا المبحث لقراءة المصطلحات المتعلقة بالقص، ونعقد مقارنة بين المصطلحات الثلاث :

الســرد، الحكــي، القــص.

القصــــة: هي من الفعل المضعف قصص: قص أثره: يقصه (قصا وقصصا) والأصح قصصا.

القــــص: إتباع الأثر، يقال خرج فلان قصصا في أثر فلان وقصا.

وذلك إذا اقتص أثره، وقد جاء في محكم التنزيل قوله تعالى : "وقالــت لأختــه قــصيه فبصرت به عن جنب وهم لا يشعرون "[1].

كما تعني اللفظة " القص " البيان.

القاص : هو الشخص الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظهــا وهــو يقوم بإتباع الخبر بعد الخبر وسوقه الكلام سوقا[2].

ويضيف ابن منظور على ذلك إذ يقول أن القصة : الجملة من الكــلام [3]، لهــذا تكــون القصة هي الأمر أو الحديث أو الخبر.

هذا فيما يخص ورود اللفضة في المعجم العربي، ونجدها لا تفترق كثيــرا فــي المعنــى اللغوي عن ورودها في المعجم الفرنسي على أنها رواية الأحداث مشافهة أو كتابة، وهذه الأحداث إما أن تكون حقيقية أو خيالية يقصد بها الإقناع والإفادة.

Le Récit: n.m "Relation écrite ou orale des faits réels ou imaginaires"[4]

---

(1) الآية رقم 11 : سورة القصص،، ص 386. رواية حفص.

(2) محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس، في جواهر القاموس، تحقيق عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، لبنان، مجلد 1، ط 1، باب الصاد، 2007، ص 51.

(3) ابن منظور : لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، ط1، مجلد 4، مادة قصص، 2005، ص 519.

(4) Dictionnaire la rousse 2006, P 863.

ومن خلال استقراء التعاريف اللغوية السابقة، نخلص إلى أن القصة لغويا تقــوم على عنصر الأخبار، وهذا الإخبار ذو مقصديه (فائدة)، ويكــون فــي قالــب شــفهي أو مكتوب.

ويشترط في الأسلوب الأدبي عند نقل الخبر أن ينقل بطريقة فنية ترقى وتعلو عن الاستعمال اليومي للغة، وهذه التحديدات لا تنأى عن التعاريف الاصطلاحية التي وضــع لها النقاد حسب التسلسل التالي:

بما أن القصة تخلق المتعة لدى القارئ عن طريق أسلوبها و تضافر أحداثها وأجوائها التخيلية والواقعية، لهذا يرى Tcharlton تشارلتن إن روعة القصة وبراعتها أن تــروي حكاية الحوادث المألوفة الواقعية الجارية[1].

فهو يرى أنها ما لم تصور الواقع فلا يمكن عدها من الفن وهنا تكون وجهــا مــن وجوه النشاط والحركة في حياة الإنسان، فهي تؤلف بناء من الواقع يعمــل فيــه الخيــال عمله. أما " **فور ستر** " **FORSTER** فهو يرى أنها "حكاية تسلسل أحداث في حلقات كحلقات فقرات الظهر، أو كدودة الأرض"[2]. وتتموج أجزاؤها في تتابع، والتسلسل هنا يتضمن تصورا للأحداث ينظمها الزمن، ولكن ليس الزمن وحده المعتمد في القــصة فهناك عناصر أخرى تتفاوت في الأهمية وتختلف باختلاف مشارب الكاتب واتجاهاته.

من خلال ما تقدم من تعريفي كلا من " تشارلتن و " فورستر " نلاحظ أنهما تعريفان عامان ربطا القصة بالواقع وكانت شديدة الاتصال بالإنسان، ولكــن المفهــوم المعاصــر للقصة يختلف عما كانت فيه من قبل " فلادمير بروب "**FLADIMER PROB**"وغيره من حيث دورها وتقنياتها فليست القصة حكاية سرد أحداث معينة كيفما اتفق إنمــا تحكمهــا أطر، وسبلي تبيانها عند كل مــن البنيــويين والــسيميائيين مثــل : بــروب، بــارث، تودوروف.جيرار جينيت الذين قاموا بالفصل بين القص والسرد والحكي أي أن لكل منهم مفهوم خاص.

(1) نقلا عن محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها واتجاهاتها وأعلامها، منشأة الناشر للمعارف، مصر ،ط1 ،1973، ص 4.

(2) المرجع نفسه، صفحة نفسها.

القصة : هي الأحداث المحكية المجردة من تنظيمها داخل النص وإعادة بنائها في القول في نظام كرونولوجي بمعية المشاركين في الأحداث، إذن هي تتابع الأحداث.

إذ يرى بروب (فلادمير) أنها تتابع إحدى وثلاثون وظيفة "والوظيفة هي أدوار وأفعال شخوص القصة" [1] أي تتضافر الأقوال بين الشخوص في القصة مع وجود حوافز، حيث أن كلا من القصة والملحمة والرواية تعد غرضا، وكل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى، كما أنها تتألف من وحدات غرضية صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزيء. وهذه الوحدات الصغرى هي الجمل التي يتألف منها الحكي وتسمى هذه حوافز، فكل جملة تتضمن حافزا [2].

المتن الحكائي ما هو إلا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية. أما المبنى الحكائي فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته. ومنه فالمتن الحكائي متعلق بالقصة كما جرت في الواقع والمبنى الحكائي هو القصة نفسها [3]، أي أن القصة تنقسم إلى قسمين: قسم المغامرة، وقسم الخطاب. هذا الأخير الذي تنتظم فيه الأحداث وفق منظور الراوي أو القاص، وهذا ما جاء به **تودورف** حيث أعطى للخطاب السردي هذا التقسيم. القصة : كمغامرة وكخطاب، ومنه يكون النص قصة لكونه ينقل لنا الواقع، وهذه القصة تنقل لنا بوسائل الخطاب. أما الخطاب : فهو طرق نقل تلك الأحداث يفترض وجود راو ينقل أحداث القصة ويقابله قارئ، في هذا المستوى لا تهم الأحداث المنقولة بقدر ما تهم الطريقة التي تقدم بها الأحداث، ليكون الحدث : عبارة عن حكايات تكون في مستوى فعل الفاعل (الفردي أو الجماعي) يؤوله فاعل مدرك أو يكون فاعلا ملاحظا مستقرا داخل الخطاب، أو راويا نائبا عن الملاحظ، كما أن الحدث هو الانتقال من حالة إلى أخرى، أو كل تحول وإن قل حجمه يشكل حدثا. كما يعني أيضا مجموع الحكايات القصيرة التي لها نظام تركيبي ودلالي مستقل وقادر على أن يندمج في وحدات خطابية موسعة، لذا فهو يختلف عن الحكاية من ناحية التتابع، ومنه نعرف الحكاية

[1] بروب فلادمير: مرفولوجية الحكاية الخرافية، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1986ص 17.

[2] نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس: ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ط1 1983 ص 179.

[3] حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور نقدي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء ط3 2000، ص 21.

على أنها تتابع. إذن الحكاية هي جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني ما، وتتعلق بشخصيات من نسج خيال السارد، تنتج لديها ردود أفعال، وهي تختلف أيضا عن السرد الذي يعتبر العملية التي يقوم بها السارد (الحاكي) وينتج عنها الفن القصصي[1]، الذي يمتاز بالسردية *.

وهذا نجد أن الخطاب السردي يتوفر على هذه الخاصية بصفة خصوصية، على الرغم من وجود السرد في باقي الخطابات.

أما " **رولان بارث** " "**Roulond Barthes**" فالقصة عنده ليست نظاما لغويا فحسب، بل يعكس من خلفه نظام الأمة التي ابتدعتها وحضارتها، وليست مجرد إشباع رغبة بل هي عمل مقصود لذاته وهو ما جعل منها فنا تخبر معماريته عن معمارية العقل الكامن فيه وهي واجهة الشعوب ومرآتها[2].

فالقصة شيء محكي وهذا الأخير هو رهان التواصل فهناك طرفان لهذا المحكي طرف منتج (مانح) للمحكي وطرف يتقبله (يتلقاه) لأن التواصل اللغوي في الأساس قائم على طرفان هما كل من ضمير المتكلم " أنا " وضمير المخاطب " أنت "، فينتفي أن يوجد معنى دون سارد، ودون مخاطب منصت أو مستمع لهذا المنتوج، وهذا التعريف الذي وضعه بارث لا يكاد يختلف عن تعريف " **جيرار جينيت** "" **Gérard Genette** " الذي اعتمد على مخلفات الشكلانيين الروس من خلال تميزهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، كما استفاد من اقتراحات " **بينفينيست إميل** " " **Emil Benveniste** " ليقيم التمييز بين السرد (أو الحكاية) والخطاب فعرّف الخطاب على أنه ذلك الملفوظ الموجه من مرسل إلى متلقي يسعى للتأثير فيه بأي شكل من الأشكال [3]

أما القصة فتختص بضمير الغائب " **هو** " أما الخطاب يختص بالضميرين " **أنا وأنت** " إذ يمتاز الخطاب بالطابع الخصوصي ويمكن أن يتضمن المقاطع السردية بينما

[1] عز الدين بوبيش : والبنيوية الشكلانية، مجلة السوديان، العدد 1، قسنطينة – الجزائر ، 2003، ص 57.

* السردية هي خاصية تخص نموذجا معينا من الخطابات ليسهل التمييز بين ما هو سردي وما هو غير سردي، وهي قاعدة لتنظيم كل خطاب سردي وغير سردي، أيضا تعني الطريقة التي تروى بها القصة أو الخرافة فعليا، يراجع رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، الجزائر، فيفري 2000، ص100.

[2] رولان بارث : مدخل إلى التحليل القصصي، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص 08.

[3] عمر عيلان : مستويات السرد عند جيرار جينيت، مجلة الموقف الأدبي، العدد 427، دمشق، 2006، ص 90.

يمتاز السرد بخصوصية القص، والقصة لا تعتمد صيغة الزمن الحاضر وضمير المتكلم.[1]

ويكون مفهوم السرد خطابا غير متجزئ وقصّا أدبيا يقوم به السارد والذي هو ليس الكاتب بالضرورة بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها. وهو وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي وهو الراوي، وإن النص ينتج عن هذه الطريقة، بينما الحكاية هي صلة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني ما، فإنها تتعلق بشخصيات من نسيج خيال السارد وتدخل في تحليل الوظائف [2].

وللقصة معايير وضعها كل من "**جون مشال أدم**" "**Jeane Michel Adam**" **وكلود بريمون** ""**Cloud Bremond**" وهي ستة مقومات تشكل عمود القصة، وهي المعايير التي يمكننا القول عن نص ما إذا توافرت فيه أنه قص.

وللقصة ثلاثة وجوه هي : [3]

1 – الخبر : المغامرة : الموضوع الذي تؤديه القصة أو مادّتها التي تقص.

2 – الخطاب : جملة العناصر (اللسانية أو النظام اللغوي المخصوص الذي يؤدي لهذا المحتوى)، وهو المادة اللغوية المخصوصة بتركيب معين، وهو المنطوق المتعمد بالقول بشكل مبسط. أما النص فهو ما يقرأ ولا تظهر ضمنه الأحداث بالضرورة في ترتيب كرونولوجي مع توزيع خصائص المشاركين على مساحته، وكل مواد مضمون القصة مصفاة زجاجها غير موشور أو منظور.

3 – القص أو السرد : هو عملية اضطلاع الراوي بتقديم المحتوى وعلى هذه العملية يتوقف اختيار نظام الرواية وما يتصل بها من مسائل الصوت والرؤية إلى حد أن الراوي يمكن أن يكون تخيليا أو واقعيا، وكما قلنا فإن للقصة وجهان لا يفترقان هما :

المغامرة (الخبر المتخيل) : هي ما يتخيل من أحداث وأحوال وهي مادة القصة.

بدأت الأبحاث [illegible] القص مع الناقد الشكلاني "**فلاديمير بروب** " في كتابه مرفولوجيا الحكاية الخرافية والذي ناقش فيه المادة الحدثية للقصة ومكوناتها العامة

(1) جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ، بحث في منهج جوناثان كيلر، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص 25.

(2) الصادق قسومة : (طرائق تحليل القصة)، دار الجنوب، تونس، 2000، ص 28.

(3) رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 110.

والقوانين التي تحكمها، لتتواصل الدراسات مع الناقد " **كلود برمون** " في كتابه " منطق الحكي " **Logique du récit** الذي كان كتابا موجها لنقد كتاب بروب، حيث قام بوضع المقومات الخاصة بالقصة فيقول " إن الخطاب القصصي يقدم فاعلا معينا هو المسند إليه في زمن معين ثم يقدم ما آلت إليه المساند في وقت لاحق " [1]، ويضيف أن " القصة خطاب يدمج أحداثا تتابع وتثير اهتماما إنسانيا في وحدة حدثية فحين ينتفي التتابع لا تكون ثمة قصة " [2] إذن من التعريف تتضح معايير القصة جلية وهي :

1 – فاعل معين (الشخصية) : يقر " **تودروف** " بأن مقولة الشخصية ظلت من المقولات الغامضة في الإنشائية ويعود ذلك لتراجع أهميتها في المجال النقدي، وأيضا إلى الخلط بين الشخصية والشخص واختزال إشكالية الشخصية في مفهوم الرؤية أو في المستوى النفسي، والمماثلة بين الشخصية والصفات، أي المساهمة المتسمة بالسكون وتعد عنصرا أساسيا في القصة " إذ أن سائر العناصر القصصية تنتظم انطلاقا منها "[3]، فيجب أن تتوفر القصة على شخصية واحدة على الأقل، إلا أن هذا المعيار **(الشخصية)** لا يكون مقيدا إلا في علاقته بالمكونات الأخرى، التعاقب الزمني والمساند التي تخص هذه الشخصية.

2 – تتابع الأحـــداث : إن وجود حد أدنى من الأحداث المتتابعة في الزمن شرط أساسي لوجود القصة فبانتفاء التتابع ينتفي وجود قصة، والتتابع مربوط بالزمن باعتباره نقطة الانطلاق ونقطة المآل وفضاء الصيرورة كما أكد الناقد " **بول ريكور**" "**Paul Ricoeur**" "على أهمية الزمن في القصة لتكتسب طابع المعقولية، كما أن السمة العامة في التجربة الإنسانية هي تلك التي تتسم وتتوضح من خلال عمل القص في مختلف أشكاله"[4]، بالإضافة إلى الطابع الزمني فالعمل القصصي يحتل فضاء زمنيا معينا، وله ثلاثة أنواع :

1 – ميقاتا محددا.

2 – غائم في الإسطورة والمطلق.

---

(1) Claud Bermond, Logique du récit, Edition Seuil, Paris, 1973, p 99.

(2) Claud Bermond, Logique du récit, P. 62.

(3) الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص 100.

(4) المرجع نفسه، ص 27.

3 – غير محدد أصلا [1].

فبعدم المحدودية أو التعيين لا ينتفي وجود قصة وذلك بفصل بداية القصة عن نهايتها، إلا أن معيار التتابع في الأحداث لا يعد كافيا، فهناك وقائع كرونولوجية تنهض على مبدأ التعاقب للأحداث وتتوفر على مقومات القصة غير أن حركة المساند عبر حيز زمني غير كافية لتمييز القصة، مثلا سرد رحلة سياحية أو تقديم تقرير حول حادث مرور هل يعد هذا قصا ؟ بالطبع لا لأنها لا تشتمل على الجانب التخيلي بالإضافة إلى انعدام باقي العناصر مثل:

3 – الحبكة : وهي ذلك التنظيم الذي يعتري النص السردي من مطلعه إلى نهايته، لأن تتابع الأحداث في زمان ما لا يكفي لتمييز القصة " فحيث ينتفي الإدماج في وحدة حدثية لا تكون ثم قصة "[2] فتكون عبارة عن سلسلة أحداث لا رابط بينها كما أن عدم استثارة الاهتمام الإنساني لا ينتج لنا قصة، لأن الأحداث لا تكتسب معنى ولا تنظيما في سلسلة زمنية منظمة إلا متى كانت متصلة بمشروع إنساني[3]. إن الإدماج في الوحدة الحدثية هو ما يعرف بالحبكة كما أن معناها تطور عن المعنى الذي كان يعني السياق أو" المجرى الذي تجري فيه القصة وتتسلل أحداثها وتتدفع بشخصياتها "[4] في ذلك المجرى مع مراعاة الترابط بين هذه العناصر (الشخصيات والأحداث) إلى نهايتها، إن هذا التعريف يكاد يكون مقاربا لتعريف " **بول ريكور** " القائل بأن: " الحبكة تتمثل أساسا في انتفاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها وهذا ما يجعل من المحتوى السردي حكاية تامة لها بداية ووسط ونهاية " [5] .

وتتحدد أنواع الحبكة بتعدد كيفيات انتظام الأحداث لهذا فهي متعددة ومتنوعة * كما أنها تختلف عن الحدث فهي تقدم الإجابة عن السؤال لماذا ؟ بينما الحدث فهو يجيب عن

---

(1) إنريكي أندرسون أمبيرت : القصة القصيرة، ترجمة: علي إبراهيم المنوفي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص 270.

(2) Claud bremond, La logique de récit, P 62.

(3) فتحي النصري: السردي في الشعر العربي الحديث في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية، تونس، ط1، 2006، ص 119.

(4) عزيزة مريدن : القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية ودار الفكر ، دمشق، د.ت، دط، ص 32.

(5) بول ريكور: الزمان والسرد ،ترجمة سعيد الغانمي وفلاح،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت –لبنان ط 1 2006ص 210.

* هناك أنواع تنقسم إلى عدة أنواع فرعية :

1 – مع تغير في الخط من فنها الحبكة العاطفية– 2 – حبكة تحديد الملامح – 3 – حبكة الأفكار أنظر القصة القصيرة، إنريكي أندرسون، ص 133.

السؤال ماذا حدث ؟ مثلا: الحدث: مات الملك وماتت الملكة بعد ذلك، أما الحبكة فتكون: مات الملك وماتت الملكة حزنا عليه " إذن هي عملية شرح تعود إلى الطبيعة الفطرية لواضع القصة" [1] فهي ترتبط بالسببية كمبدأ يحكم نظام الحبكة خاصة عند " **تودوروف** ".

4 – تحويل المسانيد : إن التحول في مجريات أحداث القصة يعد من أهم المعايير التي وضعها كلود بريمون بإلغاء هذا العنصر ينتفي عن العمل القصصي السردية **(La narrativité)** ويعني بعد الانتقال من حالة إلى حالة أخرى وهو ما يحقق الانسجام في القصة فيمكن " أن نقرأ القصة تحولا من حالة معينة [بدأت بها القصة] إلى نقيضها عبر مسار معين وتحدد طبيعة هذا المسار مدى انسجام القصة كما تحدد نهايتها ". [2]

ويتخذ التحول شكلين هما :

تحول الإتصال : وهو الذي يتم به التحول من حالة الانفصال إلى حالة اتصال.

تحول الانفصال : وهو الذي يتم به التحول من حالة اتصال إلى حالة الانفصال.

وهذا المعيار نموذج متطور عن وظائف " **فلاديمير بروب** " حيث ربطها بهذا التحول وحالتيه، ومثال ذلك كأن ينفتح المسار السردي بفقدان الشخصية لشيء ثمين ثم ينغلق المسار على استرداده أو العكس، ووظيفته تتجلى في قلب مضامين القصة وذلك من خلال الانتقال من حالة إلى نقيضتها [3]، كما يخضع التحول لنظام الزمن الذي تمتد عبره أحداث المغامرة، دون إحداث قلب في المضامين فالتحول يكون عبر البداية والنهاية.

5 – العلية السردية : هو العنصر الرابط بين أحداث القصة ومقاطعها ليبلغ الترابط أقصى درجاته في الوحدة التي تكون بها المغامرة قصة موحدة العناصر لا مجرد عناصر حدثية متتابعة، ومن هنا يمكننا تفسيرها. هذا يعني أن الأحداث في تعاقبها تخضع لنظام سببي هو إفراز لمنطق الحبك الذي تنظمه، فهو منطق مرتبط بطريقة تفكير المؤلف لا علاقة له بقانون المنطق الشكلي، وغياب الترابط يؤدي بالضرورة إلى غياب القصة عن الوجود " فحيث يغيب الاندماج في وحدة حدثية أساسية تغيب القصة وتكون المادة مجرد

[1] تزفيطان تودوروف : الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال للنشر – المغرب، ط2، 1990، ص 59.

[2] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص 27.

[3] ينظر سمير مرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر، 1995، ص 75.

ترابط زمني، مداره تتابع أحداث لا انسجام بينها "[1]، كما يتعلق الترابط أو العلية السردية الزمنية بمنطق تركيب الحبكة وتتوضح في الشكل التالي :

1 – وضع أولي، 2 – تأزم، 3 – إعمال وتقويم، 4 – حل، 5 – وضع نهائي.

6 – التقويم النهائي (أو النهاية) :بما أن القصة نفعيتها تكمن في استثارة الاهتمام الإنساني، فباكتمال المبنى الحكائي يكون الإشكال المطروح حول المتن الحكائي وكيفية قراءته وفهمه واستنباط دلالته فهذا المقوم يكون ضمنيا في غالب الأمر لا مصرحا به، فتترك الحرية للقارئ في استخلاص الدلالة أو المؤدى الخاص للقصة، ويمكن أن يكون صريحا يتولى الكاتب توضيحه للقارئ فمحتوى القصة محكوم بوحدة تشد أوصاله وتعطيه قابلية للفهم من جهة ومن جهة أخرى بحركة زمنية تعطيه مسارا معينا بين بداية ونهاية عبر مجموعة من المراحل إذن القصة تحتوي على : " موضع توتر بين ما يعطيها وحدتها وانسجامها وما ينتج حركتها، فهي وحدة تناقض حاصلة من الانسجام والحركة ".[2]

ويتعلق الأمر بطبيعة والجنس القصصي فمثلا في الخرافة **Fable** يأخذ المؤلف على عاتقه تقديم المغزى وذلك بإضافة جمل سردية تقويمية وصفية لأن النص غير متجانس[3].

أما في الشعر القصصي فتترك الحرية للقارئ لاستخلاص الدلالة وهذا لطبيعته الشعرية.

هذه هي مقومات القصة كمغامرة لا كخطاب، فلا ينهض أي عمل قصصي بدونها مهما كان جنسه سواء أكان رواية أو شعرا قصصيا.

أما القصة كخطاب فهي تدخل في الشعرية الخاصة بالنص الأدبي في مفهومه العام، فإذا كانت عناصر المغامرة في القصة تجلت في تلك المعايير فإن عناصر الخطاب تتجلى في التقنيات الثلاث المستعملة عادة وهي السرد والوصف والحوار ولكن الشكل الجديد الذي اتخذته الشعرية في تحليل النصوص السردية هو رد النتاج الأدبي إلى ثلاث مظاهر هي[4] :

---

(1) الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص 27.

(2) Jean Michel Adam: Le texte narrative, Edition Nathan, Paris, 1985, P 42.

(3) الصادق قسومة :طرائق تحليل القصة، ص 28.

(4) ينظر تزيفيتان تودوروف : الشعرية، ص 59.

المظهر النحوي : Aspect syntaxique وهو المتعلق بالبنية ومكوناتها وهو ما انصب حوله اهتمام البنيويين لمظهر العملية التوليفية التي تخضع لها الوحدات اللسانية وما ينتج عن ذلك من علاقات إذ يسعى تودروف إلى التعامل مع النحو الوظيفي الذي يظهر على مستوى البنية العميقة.

المظهر الكلامي القولي : Aspect verbal وهو المتعلق بطريقة الكلام وما يتصل به من قضايا في مقدمتها ووجهات النظر أو هو التحقق الفعلي لجمل النص والذي نستقبل (نتلقى) من خلاله الحكايات كملفوظات.

المظهر الدلالي : Aspect semantique : وهو ما يقدمه النص مع البحث عن مستويات المعنى وقضاياه وأبرز شيء هو التمييز بين المعنى والتأويل[1]، فللقصة وجهان هما الخطاب والخبر فهي خبر لكونها تثير اهتمام القارئ من ناحية الجو العام الذي يمتاز بوجود شخصيات وأماكن وأعمال تقوم اللغة بتصويره في شكل خطاب يحمل دلالته الخاصة بين طياته.

والقصة كالجسم تتكون من وحدات دنيا unités minimales تشكل الجمل السردية Propositions لتترابط هذه الأخيرة مكونة مقطعا تاما ذو حدود بينة لأنه يبدأ بوضعية معينة وينتهي بوضعية مخالفة (مغايرة للوضعية الأولى أنتجها تحول وسط[2]، ويتكون المقطع في الغالب من خمس جمل سردية، وتتنوع الجمل السردية فيختص نوع منها بالأحوال والصفات، والأخرى مدارها الأعمال أو الأفعال " إذ أن القصة المثلى تبدأ بوضع مستقر ثم يحدث له اضطراب بفعل قوة ما فينشأ الاختلال ثم يعاد التوازن مرة أخرى بفعل قوة معاكسة للقوة الأولى، فالتوازن الأول لا يماثل التوازن الثاني لا من ناحية الأقوال ولا من ناحية الأفعال، فيكون لدينا من التجمع اللغوي الجمل المتعلقة بالأحوال والأوضاع وجمل متعلقة بالانتقال من حال إلى حالة أو من وضعية إلى أخرى[3].

كما أن هذه الجمل السردية تربطها علاقات متداخلة فيما بينها وهي :

- علاقات علية (تطورية) وهي مرتبطة بالحدث السردي؛

---

(1) ينظر Ducrot (ozwould), Todorov (Tisivitan): Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage Edition du Seuil 1972, P 108.

(2) ينظر الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص 86.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 89.

– علاقات زمنية تتعلق بالزمن أو بالترابط الزمني فحسب؛

– علاقات مكانية أي وجود الوحدات داخل النص أو ذلك التجاور داخل مكان واحد وهو الفضاء النصي، وبما أن الجمل تترابط مقطعيا وفق ثلاث علاقات هي :

1 – التضمين : وهو وجود قصة داخل قصة أو تواجد مقاطع تامة داخل مقاطع أخرى*.

2– التتابع أو التسلسل : وهو توالي وورود المقاطع وفق متتالية مهينة إما زمنية أو مكانية.

3– التناوب أو المراوحة : وتكون بتناوب ورود مقاطع في بعضها البعض أي توفر التضمين داخل هذه العلاقة[1] كأن يضع تارة جملة من المتتالية الأولى وطورا جملة من المتتالية الثانية[(2)]، بالإضافة إلى الروابط التي تربط كل من الأعمال، الشخصيات والأفضية في نص واحد وهي :

1 – الحبكة وهي الرابط بين وحدات الخطاب والخبر أي الشيء الذي تجمع به مادة الخبر.

2 – نظام المقاطع وهو النظام الذي تترابط به المقاطع فيما بينها لتشكل مادتي الخطاب والخبر.

3– البرامج السردية هو نظام التحولات التي تطرأ على المادة الحدثية وتوفرها على علاقات الاتصال والانفصال داخل الخطاب وهذه البرامج نجدها عند غريماس الذي فصل الحديث عنها.

فالقصة كخطاب عند **تودورف** تدخل في باب شعرية القص.

فتتبع الشعرية الخاصة بالنص الشعري من خلال النظم أو الترجيع، بينما داخل النص السردي فتتبع عن طريق انتظام الوحدات السردية والتوليف الجيد بين مكونات المادة الحديثة والمادة المعنوية التي تصور عناصر القصة كمغامرة، إذن الاهتمام ينصب

* للتضمين عدة وظائف تؤدي عملها داخل النسيج القصصي وهي وظيفة تفسير، وظيفة الإعلام المسبق، وظيفة غرضية محضة، الوظيفة [illegible] ووظيفة [illegible] وظيفة عرقلة إعاقة يراجع الصادق قسومة طرائق تحليل القصة ، ص 90.

(1) ينظر تزيفيتان تودوروف : الشعرية، ص 55.

(2) عز الدين المناصرة : علم الشعريات ، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط 1، 2007، ص 506.

في دراسة القصة كخطاب على العناصر اللغوية ورؤى الكاتب وموقع الراوي وغير ذلك، وللنص ثلاث مظاهر وهي :

المظهر اللفظي : ويكون منمطا وفق ثلاث حالات وهي :

1 الصيغة وهي درجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص.

2 الزمن وهو زمنان: زمن الخطاب التخيلي وخط العالم التخيلي وزمن القص.

3 الرؤية وهي وجهة النظر التي نلاحظها.

4 الصوت أو لحظة الانتقال من العالم الواقعي إلى العالم التخيلي، وهو حضور عملية التلفظ في الملفوظ من حيث الأسلوب ويتناول القضايا التالية:

ا – النظام.

ب – المدة.

ج – التواتر.

5- الرؤى : والأصوات : وهي وجهة النظر التي يقدم بها الخطاب والرؤية الأدبية لا تتعلق بالإدراك الفعلي للقارئ، وإنما بادراك معروض في صلب العمل فتتعدد وجهات النظر وتختلف باختلاف الموقع الذي يحتله الراوي، فيمكن أن تكون ذاتية أو داخلية أو خارجية وأيضا الحكم عليها بالصحة أو بالخطأ وتقويم هذه الرؤية وفقا لمعطيات النص أو ما يعرف بالتقويم النهائي.

2 **المظهر التركيبي**، ويتعلق بـــ :

I- بنيات النص [1]:

أ) **النظام المنطقي والزمني :** أي الترابط القائم بين المقاطع والملفوظات ويحكمها رابط السببية حيث تكون الزمنية هي المقوم الأساسي لهذا الرابط ويزودها السارد للقارئ.

النظام المكاني : وهو الفضاء النصي الذي تنظم وفقه وحدات النص وتعد تلك العلاقات المكانية هي التي تكوّن الانتظام الخاص بالخطاب فالنص الشعري بجميع طبقاته اللغوية من الأصغر إلى الأكبر يندرج في انتظام مركب يكون البنية الفضائية الحقيقية.

II – التركيبة السردية : بما أن النص عبارة عن مجموعة جمل تتألف فيما بينها لتكون لذا المقطع والمقطع يتألف مع مقاطع أخرى ليعطينا النص الذي يتكون من :

---

(1) ينظر تودوروف : الشعرية، ص 58.

1 الحافز: وهو الوحدة السردية الأبسط التي تستجيب بطريقة تصويرية إلى مختلف التساؤلات الذهنية البدائية أو بالتساؤلات المتعلقة بالحفاظ على التقاليد[1].

وهذه الحوافز متعددة وتمتاز بالسكونية والنشاط والثبات والتحول.

2 متتالية: هي العلاقات بين الوحدات التي سبقت الإشارة إليها.

3 نص: هو النتاج الذي يتلقاه القارئ وهو مجموع مكوني الخطاب والمغامرة.

هذا ما تناوله **تودوروف** عن القص وقد ضمنه كتابه " **الشعرية** " وفحواه أن القصة كخطاب تستوجب تواجد هذه العناصر وعلى القارئ تحليلها.

أما شعرية القص التي كانت المنطقة الوسط بين الشعر والنثر الذي يجري كمكون للسرد فشعرية القص هي التي تجيب عن التساؤل الذي يطرح ما هو الشيء الذي يحكم نص ما أنه قص وليس شعرا ؟ وأيضا ما هي مكونات الخطاب الذي يكون متوسطا بين الشعر والسرد ؟.

إذا كان السرد هو التقنية التي تحكم النصوص القصصية فهل ينعدم تواجده في الشعر وهل القول بشعرية الشعر ينفي تواجد البنية السردية فيه؟

والشعرية هي الدراسة النسقية للأدب كأدب أي تعالج ماهية الأدب[2] وأيضا تحاول البحث في طبيعة الجنس الأدبي وما هو النسق الذي يحكمه ؟ كما أنها تبحث في كيفية تشكل القصة وكيف تنتظم الظواهر غير الأدبية ضمن النصوص الأدبية ؟

إذا كانت هذه مجالات الشعرية فما هي مجالات شعرية القص؟ أو ما هو التخييل القصصي ؟ وكيف يختلف عن الأنواع القصصية الأخرى (التقريرية) ما هو المعيار الذي يستعمل في الحكم على هذه العبارة ؟

" قصف العدو الصهيوني مدينة غزة ودمر البنية التحتية لها ". على أنها قصا وليس تخييلا قصصيا ، ما هي العناصر التي تحول الخطاب إلى خطاب قصصي ؟ كيف تتفاعل هذه العناصر فيما بينها ؟

وأشارت الدراسة في موضع سابق أن السرد هو التقنية التي تسمح بخلق القص فهو يوحي بعملية تواصل تتضمن القص كرسالة من مرسل إلى متلق بأدوات لغوية تعد هي مفتاح

---

(1) ينظر عز الدين المناصرة : علم الشعريات ، ص 505.

(2) David Fontaine, La poétique Edition Nathan, Paris, 1993, P 27.

التخيل القصصي فهو مجموع السرد واللغة الناقلة للرسالة هذه اللغة التي يؤدي بها القاص لعبته المسماة قصة إذا كيف تميز بين النص التالي انه شعر والآخر غير ذلك ؟ ما هو الضابط الذي يجعل من هذه القصيدة (قصة) ؟

كانت هناك امرأة شابة في النيجر

تبتسم وهي ممتطية صهوة النمر

عادا من الرحلة

في بطنه المرأة

والابتسامة على محيا النمر[1]

والأخرى شعرا :

الوردة حمراء

البنفسجيات زرقاء

السكر حلو

وأنت هكذا

فما هي الآليات التي تجعل من هذه القصيدة؟وما هي الضوابط التي تحكمها؟ فكلاهما نظم ولكن في القطعة الأولى تشكلت القصة في جسد القصيدة متخذة شكلا معينا يكتسي طابع من الإيجاز في الحدث وقفز على الأزمنة وغياب نوعا ما في السببية، ولكنها واضحة إنها قصة جرت أحداثها في النيجر بالتحديد في غابة كما أن الشخصية الفاعلة محددة الملامح إذ أنها شابة وبكل ما تحمله كلمة شابة من معاني إيحائية و تعيينية .على الرغم أنها تبدو قصة رمزية بحتة تحكي العلاقة القائمة بين المرأة والرجل الذي يكون مرة غريما ومرة حبيبا لتجسد لنا هذه العلاقة الجدلية بينهما منذ الأزل، إن ما جعل من هذه القصيدة قصا التخيل أو اللغة الشعرية طبعت هذا الحدث ونجد أن الحدث بدل ما يسرد تقريريا سرد شعريا ليحدث التأثير في القارئ الذي هو غاية العملية الإبداعية.

إن السعي للتخفيف من حدة الشعرية التي تكون معبقة بالغموض،فيتجه الشعراء إلى خلق مواقف درامية حيث يحدث تبدل في شعرية النصوص ،ويقترب الشعر من أجناس

(1) شولوميت كنعان ريمون : التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة – ترجمة أحسن بوحمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1995، ص 19.

أدبية أخرى " وخاصة تقنيات الفن الدرامي وما يشيع في البناء المسرحي من شخوص وأحداث وفعل وحركة وما يفيض من خلالها من حيوية وإثارة إذ تعددت تقنيات تقديم القصيدة فهي تقديم على أنها لوحات ومشاهد تتطور عن طريق تنامي الأحداث" (1) فاستعمال الجانب القصصي داخل الشعر لم يكن ميزة للقصيدة المعاصرة، بل جذور هذا التوظيف ممتدة إلى عمق التاريخ الأدبي القديم عربيا وغربيا، فعند العرب يعرف من خلال سرد المغامرات العاطفية وغيرها من القصص المتعلقة برحلة الصيد والطرد والرحيل وغيرها.(*) ولكن المسلم به عند النقاد المعاصرين أن هذا الحضور كان حضور سطحي يهتم بالحدث الماضي ونقله إلى الراوي الذي يعتبر جاهلا بالحدث حيث يعمد الشاعر إلى " بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية تتجاوز مستوى الحكاية لتقيم تفاعلا ديناميكيا عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القصاص إذ تعد حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرؤية وإضفاء المعنى على الحدث "(2) وكل هذا التوظيف لأجل بعث وجه جديد للشعرية التي تنوع في أساليب الكتابة الإبداعية.

2-الشعرية:

تعد إشكالية المصطلح من الإشكالات التي تواجه الباحث أثناء اعتزامه رحلة البحث عن الأسرار الكامنة وراء تلك الجمالية التي تتميز بها بعض النصوص الإبداعية التي تتعدد فيها الأجناس الخطابية ، وتأتي الشعرية في طليعة المصطلحات الجديدة التي احتلت مكانة شغل بها النقاد المعاصرين، وهي من المصطلحات "الأكثر .زئبقية وأشدها اعتياصا "(3) إذن فما هي الشعرية؟

إن البدء بالضبط اللغوي يكون أول ما تتناوله الدراسة.

I- الشعرية لغة: مشتقة من الفعل شعر به: علم

ويقال ليت شعري أي ليت علمي.

وجاء في محكم التنزيل قوله تعالى:" وما يشعركم أنها إذا جاءت لا تؤمنون"

أي ما يدريكم وما يعلمكم

---

(1) علي محمد كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ،دار الكتاب المتحدة ،بيروت، لبنان ط1 2003 ص 215

(*) سيأتي الحديث عن هذا التوظيف في المبحث الموالي.

(2) صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص 92.

(3) يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات، دار أقطاب الفكر، الجزائر، 2006، ص09.

وجاء في لسان العرب لابن منظور: أن الشعر كلام العرب، وهو منظوم القول: وقال الأزهري " الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها".[1]

وقائله شاعر.

وله أهمية قصوى في فهم القرآن الكريم لهذا قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إن من الشعر لحكمة فإن ألبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه من الشعر فإنه عربي"[2]

فمفهوم الشعر لغة يدور حول العلم والدراية بنظم القريض وهذا العلم يشمل معرفة قواعد اللغة وتقنياتها لأحداث الأثر لدى القارئ.

فحين نتتبع ظاهرة الشعرية تاريخيا، وقد ارتبط مفهومها منذ القديم باسم **أرسطو** وكتابه " **فن الشعر**"، والذي يحمل عنوانه الكلمة نفسها Poetics. وتعني الصناعة أو الإبداع.

وقد انفصلت الشعرية عن المحاكاة الأرسطية في منتصف القرن التاسع عشر متجلية في النظرية التعبيرية لدى " **كروتشه** " (1866 – 1952)، أما في أوائل القرن العشرين فقد بدأ التمييز بين الخطاب الأدبي وغير الأدبي، فكان " **شكلوفسكي** " **Chklovski** " يعتبر الكلمة هي الوسيلة الأدبية [3] وهي التي تحدد أدبية العمل الفني، وقد جاءت كلها خاصة بالشعر أو بنظرية الشعر، فهذا الأخير هو الذي يحرك العالم بطريقة تكون أشد عمقا وتأثيرا وبقدر ما تكون منفردة تلك التناقضات التي تخفي أواصر القربى[4]. ولتحديده أكثر يجب قرنه بالنثر. فبالأضداد تتضح الأشياء، ولكن هل يمكن تحديد ما هو ليس بشعر أيضا ؟ إنه من الصعوبة بما كان أن نحدد هذا الأخير ولأن الحدود بينهما أشد تقلبا من الحدود الإدارية لأقاليم الصين، ومن النقاد نجد "**رومان جاكبسون**" حدد الصفة التي تميز بها العمل الأدبي وهي الشعرية. فما هي الشعرية ؟ وإن أول ما يصادفنا هو تعريف **جاكبسون** للشعر" فهو مفهوم غير ثابت يتغير بتغير الزمن، ويخضع للوظيفة الشعرية التي لا تختزل بشكل آلي في عناصر أخرى، ويرى أن البنية اللفظية لرسالة ما تتعلق قبل كل شيء بالوظيفة المهيمنة"[5] التي يكتسبها عن طريق إسقاط

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة شعر، ص545.

(2) المصدر نفسه، ص555.

(3) حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي المغرب ط1، 2003، ص 24

(4) روما جاكبسون : ما الشعر، ترجمة بسام بركة ،مجلة العرب والفكر العالمي ،مركز الإنماء القومي ،الكويت ،ع1، 1988 ص6

(5) المرجع نفسه، ص 07

مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف هذا ما ينتج عنه التوازي* ويقر **جاكبسون** أن الشعر يعتمد على الاستعارة ويعتمد النثر على الكناية [1]، ويقول أن الوظيفة الشعرية ليست هي الوظيفة الوحيدة للغة، بل هي فقط وظيفتها المهيمنة وهي تلعب مع الوظائف الأخرى دورا تكميليا، وهي لا تقتصر على الشعر فقط فيمكن دراستها خارج الشعر [2].

تشارك الوظائف اللغوية الأخرى إلى جانب الوظيفة الشعرية المهيمنة داخل الأجناس الأدبية المختلفة وفق نظام هرمي[3]، إذ في الشعر الملحمي المرتكز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، أما الشعر الغنائي المبني أساسا على ضمير المتكلم فيرتبط بالوظيفة الانفعالية، وشعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الافهامية ويتميز بوصفه التماسا ووعظيا[4] فالوظيفة الشعرية تؤدي وظيفتها مناصفة مع باقي الوظائف الأخرى كما أن مفهوم الشعرية يتسع ليشمل الأدب ككل إذ هي تعد عملية تحويل الفعل ألتلفظي إلى أثر، ونسق الأدوات التي تنجز هذا التحول. كما تعد الموضوع الذي طوره اللساني في تحليله للقصائد، إذن الشعرية التي تؤول أثر الشاعر من خلال موشور اللغة وتتمسك بالوظيفة المهيمنة في الشعر، وتمثل من حيث تعريفها نقطة انطلاق لتفسير القصائد [5].

هذا الرأي الذي نادى به جاكبسون لتكون الشعرية هي التفريق بين ما هو شعري وما هو غير ذلك ليدلي تودوروف أيضا بدلوه في هذا الموضوع محددا الشعرية على أنها تعني ثلاث أشياء:

1 - نظرية داخلية للأدب.

2 - اختيارات الأديب / المؤلف للإمكانات الأدبية من الموضوعات والأسلوب وغيرها.

3 - الشفرات المعيارية التي تتبعها مدرسة أدبية ما [6].

* التوازي : هو أدوات الشعرية تتكرر في قصيدة ما (الجناس ،الإستعارة)

(1) حسن البنا عز الدين : الشعرية والثقافة ص 31

(2) رومان جاكبسون : ما الشعر ص 08

(3) المرجع نفسه، ص09

(4) ميخائيل باختين : المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، دار الفارسي، عمان، 1996، ص60

(5) رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ،ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ،الدار البيضاء دار توبقال 1988،ص 68

Ducrot(Oswald)_Todorov(tzvetan) dictionnair): Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage P 107.

لهذا يكون مفهوم الشعرية عند **تودوروف** هو التركيز على البيانات الكامنة في الخطاب الأدبي ، أي شرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية، فتكون اللسانيات مختصة باللغة بينما الشعرية يكون موضوعها الخطاب.

إذ جاءت الشعرية لتضع حدا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، إنها لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل[1]. الشعرية مقاربة للأدب " مجردة وباطنية في الآن نفسه ".

فموضوع الشعرية هو الوقوف على خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وهكذا لا تعنى الشعرية بوصفها علما بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن أو هي ذلك العلم بالخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية.

كما يقترح تودوروف أن تكون اللسانيات وسيطا منهجيا علميا، ويمكن أن تستعين ببعض العلوم الأخرى لكي يتم الإسهام في تكوين حقل البلاغة بوصفها علما للخطابات مع العلم أن الشعرية سوف تسهم في المشروع الدلائلي العام [2] .

الملاحظ أن **جاكبسون وتودوروف** يتفقان حول الوظيفة الشعرية للغة إذ يجب أن يكون هناك وعي باللغة على أساس كل موقف أدبي، وحتى إذا امتنع الكاتب عن التأمل المجرد في ماهية الأدب نفسه يحتفظ دائما ببعد ميتا_أدبي Métalittéraire[3] ويعد التفكير النظري في الأدب متلازما مع الأدب في ذاته، فيصبح في ذاته مادة الإبداع الأدبي.

(1) حسن ناظم : مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة للأصول والمنهج والمفاهيم ،بيروت، لبنان المركز الثقافي 1994 ص ص 73،72

(2) حسن البنا عز الدين : الشعرية والثقافة ،ص 35

(3) المرجع نفسه، ص 36

حيث أن مادة البحث في الشعرية هي العمل الأدبي بغض النظر عن جنسه أكان شعرا أو نثرا فهي تحاول الإجابة عن الأسئلة التي تثير القارئ حيال مادة أدبية ما، مثلا ما هي القوانين التي تحكم الجنس الأدبي وما هي طبيعته ؟ كما تبحث في تشكل الظواهر الأدبية ضمن النصوص الأدبية .فالنصوص الأدبية تصاغ مادتها شعرا أو نثرا أما شعرية الشعر تعتبر واضحة إذ يحكمها أول مظهر شكلي ألا وهو الإيقاع بعدها انتظام الأصوات داخله وغيرها من المظاهر، بينما النثر فتكمن شعريته في السردية التي تجعل من الخطاب أدبي دون آخر ولكن ما هو القانون الذي يحكم النصوص السرد شعرية ؟ أي النص الذي يكون وسطا بين النقيضين مثلا احتواء النّص الشعري قصة أو ملمح الحكي، وتواجد الجمل الشعرية في ثنايا العمل القصصي.



المبحث الثاني

الحضور القصصي في الموروث

الشعري العربي القديم



الحضور القصصي في الموروث الشعري العربي القديم

إن تناول علاقة السرد بالشعر عند العرب القدامى تستوجب أن نأخذ الجانب الإبداعي والجانب النقدي على حد سواء.

ويبدو أن الحديث عن الحضور القصصي في الشعر العربي يطول لأن البحث فقد أفردت له عناوين كتب بأكملها من بين هذه الكتب " **العناصر القصصية في الشعر الجاهلي لـــ" مي يوسف خليف** " وأيضا كتاب " **القصة الشعرية في العصر الحديث** "لـــ : **عزيزة مريدن** " التي خصصت بابا مستقلا [1] لهذا الموضوع، فضلا عن المقالات المبثوثة في ثنايا المجلات، وقد تجلى الحضور القصصي في الموروث العربي بصورتين :

أ- الحضور القصصي في الشعر العربي القديم :

إن ما نفتتح به هذا الموضوع هو الحديث عن أهمية الشعر في حياة العربي قبل الإسلام وبعده، وإن هذه الأهمية يطول شرحها والكلام عنها، وعن التقدير والمكانة الذين حظيا بهما الشاعر بين قومه وغيرهم، لذا كان تقدير الخليفة عمر بن الخطاب له إذ قال:" الشعر علم قوم ليس لهم علم أصح منه" [2] ولكن ما يهم في هذا العنصر هو" كون الشعر أحد الأوعية الحاملة للقصص العربي وأحد مصادره بما تضمنته نصوصه من أخبار وإشارات جلية أو ضمنية إلى حوادث ووقائع عاشها أفراد وجماعات" [3]، حتى وإن لم تؤلف هذه القصائد بالأسلوب القصصي الحديث والمعاصر. إذ يعد الحضور القصصي في الشعر القديم البذرة الأولى باعتباره لا يخلو من ملامح القصة وسماتها العامة.

غير أن الفكرة السائدة هي " غنائية الشعر العربي والسكوت عن البعد القصصي فيه الذي بقي منظورا إليه كحضور ثانوي "[4]. وهو توظيف غير مقصود في ذاته إنما كان

---

[1] تناولت الناقدة هذا الموضوع في كتابها العناصر القصصية في الشعر الجاهلي :دار الثقافة للنشر ،القاهرة مصر دت، دط . وكما أشارت إلى ذلك أيضا الناقدة عزيزة مريدن والتي خصصت بابا مستقلا لهذا الحضور في كتابها : القصة الشعرية في العصر الحديث من ص 27 – 48 الصادر عن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1974.

[2] ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر،د.ط، د.ت، ص 24.

[3] إبراهيم صحراوي : السرد العربي القديم، الأنواع و الوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان ط 1، 2008 ص 67.

[4] حاتم الصكر : مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، لبنان ط1، 1999 ص 6.

استخداما فنيا لمنح أقسام القصيدة قوة لاستيعاب الحدث وتطويعه لضروب متباينة من المعالجة والتصوير والمتابعة، كما أنه لا ينبغي أن نوازن بين القصص الشعري اليوناني والقصص الشعري العربي لخصوصية هذا الأخير من الناحية الفنية وناحية انبثاقه [1]، فلكل أدب ظروفه الثقافية والسوسيولوجية، والمهم أن المناخ العام للسرد كان حاضرا إذ يتجلى ذلك في طبيعة البناء الفني لنصوص القصة الجاهلية وتنامي الأداء الإبداعي في القصيدة الجاهلية حيث يتضح المظهر الأول في استخدام الحدث القصصي. إذ يعتبره بعض النقاد من الأشياء المتوارثة، ولم يغيروا فيه شيئا. وهذا ما يظهر في قصص الظعن والصيد بالفرس وقصة حمار الوحش أي ما يأخذ موضع التمهيد في القصيدة.

وأما المظهر الثاني فهو إخضاع التجربة لنمط المعالجة السردية عن طريق إدخال الحوار وتنامي الحدث وشموله لدقائق التفاصيل الخاصة بالقصة.

ومثال ذلك قول "زهير بن أبي سلمى":

تبصر خليلي هل ترى من ظعائـــــن تحملـــن بالعليـــاء من فـــوق جرثـــم.

بكـــرن بكـــورا واستحـــرن بسحـــرة فهن ووادي الرسي كاليد في الفـــــم. [2]

نلاحظ من خلال المقطوعة تحديد الزمان: البكرة والسحور، المكان: المواضع التي في المقطوعة، – الحدث: هو الرحيل . الشخصية : الظاعنة وأهلها.

ويمكن أن نجد مجريين للتوظيف القصصي في القصيدة وهما :

1–**توظيف القصة الموروثة داخل العمل الشعري** : وهذا ما يوجد في دالية النابغة الذبياني ويقول فيها:

ولا أرى فاعلا في الناس يشبهـــه ولا أحاشى من الأقوام من أحد.

إلا سليمان إذ قال الإلـــه لــــــــه قم في البرية فاحددها عن الفند [3]

نلاحظ أن الشاعر يدرج قصة سليمان عليه السلام وقصة زرقاء اليمامة وهذا خدمة لغرضه الأساسي في القصيدة.

(1) محمود عبد الله الجادر: البناء القصصي في القصيدة الجاهلية، مجلة أقلام، العدد الثالث 1981 ص11.

(2) زهير بن أبي سلمى : الديوان، شرح وضبط : عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 38.

(3) النابغة الذبياني : الديوان، شرح وضبط : عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 46.

وأيضا قصة السموأل التي وظفها الأعشى في مدح حفيده شريح ابن حصن بن عمران بن السموأل بن عاديا. وتقع هذه القصيدة في **واحد وعشرين** بيتا مطلعها (البسيط)

شريح لا تتركني بعد ما علقت　　　حبالك اليوم بعد القد أضفاري[1]

وبدأ في سرد القصة ابتداء من البيت الخامس

كن كالسمو أل إذ طاف الهمام　　　في جحفل كسواد الليل جـــــرار. [2]

فإن توظيف الأعشى للقصة لم يكن لهدف القص في حد ذاته، إنما خدمة للغرض الأساسي الأصلي وهو المديح، لهذا رأى النقاد المعاصرون عدم إدراجها في القصيدة السردية أي " **الشعر القصصي**" لأنها غاية في ذاتها [3].

2- استخدام القصة في صلب التجربة الشعرية : يظهر هذا من خلال ذكر التفاصيل وهو قليل الحضور إذ لا يتجاوز أبيات قليلة ليعود الشاعر لغنائيته. ومثال ذلك قول زهير بن أبي سلمى مادحا حصن بن عيينة الفزاري :

وأبيض فياض يداه غمامة　　　على معتفيه ما تخب فواضلـــــه

فأغرضن عن كريم مـــزار　　　جموع على الأمر الذي هو قائله [4]

إذ نراه هنا يسحب صورة الفخر إلى شخصية ممدوحة، وكأنه يبذر بذرة الدراما ويبحث عن المنحى القصصي.

إن العنصر الأساسي في الوجود القصصي في الشعر يقوم على الحوار والوصف، يمكن اعتبار الوصف أو الدقة في الوصف هي بذرة القص، ووجود شخصية فاعلة في النص يسمح للمبدع بخلق الحوار الذي يكون هو المحور الثاني بعد الوصف.

وإذ كان حضور هذا الأخير (الحوار) حضورا متنوعا في القص الجاهلي خاصة، فقد كان في بعض الأحيان "عبارة عن مساجلة آنية بعيدة عن الفكرة والتأثير الذاتي".[5]

---

(1) مختصر القصة أن امرئ القيس استودع دروعا وسلاحا عند السموأل ،قبل ذهابه إلى الروم ،فأتاه الحارث مطالبا بها ،إذ يقع أحد أبناء السموأل في قبضة الحارث أسيرا .مع العلم أن السموأل رفض إعطاء الدروع للحارث ،فخيره بين تسليمه الأمانة أو قتل الابن .وتنتهي الحكاية بقتل الابن دون تسليم الأمانة .من أبي الفرج الأصفهاني : الأغاني ،تحقيق : عبد الستار أحمد ... الناشر، دار الثقافة المجلد 22ج 1و2 1960ص ص 109 112

(2) السموأل بن عاديا : الديوان، شرح وضبط : عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، ص 21.

(3) حاتم الصكر: مرايا نرسيس، ص26

(4) زهير بن أبي سلمى : الديوان، ص 58-59.

(5) نوري حمودي القيسي : الحوار في القصيدة الجاهلية، مجلة أقلام، العدد التاسع، السنة الثانية، 1973، ص 02.

وفي أحايين أخرى يأتي الحوار طويلا يحدد فلسفة الشاعر، وهذا ما حدا ببعض النقاد المعاصرين إلى دراسة هذا الجانب. والبحث عن واقعية الحوار في القصائد، وتأكيدهم على تجريد الحوار لدى الشاعر العربي القديم[1].

وسنتناول عدة أمثلة التي تبين لنا فلسفة الحوار عند هؤلاء الشعراء لا على سبيل الحصر بل على سبيل التمثيل فالحوار عندهم يكشف عن فلسفة خاصة لدى الشاعر وهذا ما نجده في قول حاتم الطائي :

وقائلة أهلكت بالجود ما لنا ونفسك حتى ضر نفسك جودها

فقلت دعيني إنما تلك عادتي لكل كريم عادة يستعيـــــدها [2]

فهذا الحوار يكشف عن الفلسفة الخاصة بمنطق حياة الشاعر، وليس الشاعر فحسب بل كل الكرام، فلكل واحد منهم عادة حميدة يستعيدها. إذ عبر عن فلسفته الخاصة وفلسفة مجتمعه إنطلاقا من ذاته وحواره مع زوجته لينقل للقارئ المبدأ السائد في ذلك الوقت، كما يلاحظ بناء الحوار على شخصية فاعلة في القص عند العرب ألا وهي المرأة. فحضور هذه الأخيرة لم يكن حضورا حقيقيا إنما هو حضور تخييلي، " فالشاعر يحتاج لمخاطب يشاركه المحاورة ويتباين معه في الجنس والرأي ليتم نقل الأفكار للمتلقي بناء على مساعدة المتحاورين حيث كان هذا الدور من نصيب المرأة "[3].

هذا فيما يخص الحوار، أما حضور السرد في الشعر العربي القديم والذي أكد معظم النقاد المعاصرين تواجده في جسد القصيدة العربية*، ولعل أول ما يطالعنا هو معلقة امرئ القيس إذ تقوم في معظمها على السرد، فكان حضور السرد أو الحكي في القصيدة بنسبة خمسين بالمائة وهو عنده نوعان :

المضمر: ذكرى حبيب ومنزل (زمن القصة)

المعلن : المحكي القصصي الشعري (زمن النص)

(1) نوري حمودي القيسي : الحوار في القصيدة الجاهلية، ص 4.

(2) حاتم الطائي : الديوان، دار بيروت للطباعة، بيروت، لبنان، د.ط، 1982، ص 44.

(3) نوري حمودي القيسي : الحوار في القصيدة الجاهلية، ص 7.

* تناول هذا الرأي كل من : حاتم الصكر في كتابيه " **ما لا تؤديه الصفة** " و" **مرايا نرسيس** "و جمال بوطيب في كتابه " **السردي والشعري في الشعر العربي القديم** "، وطراد الكبيسي في كتابه " **في الشعرية** ".

ويوم دخلت الخدر خذر عنيــزة قالت : لك الويلات إنك مرجلي

فقلت لها : سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني عن جناك المعــلل[1]

وتعد أيضا معلقة عمر بن كلثوم مسردة لا تتضمن إلا بعض الأسطر الشعرية، وما تبقى سرد ما دامت صيغة النداء المستعملة أبا هند وقبلها مطلع القصيدة الذي عده الناقد جمال بو طيب تمهيدا للنص المحكي الذي يعلن نصيا من **خلال** قوله :

وانظــــــرنا نخبرك اليقينــــــا

وهو ما وجد من قبل عند النابغة وزهير،وتعد قصيدة الحطيئة سردا مكتملا، ويتواصل الحضور في العصر الأموي والعباسي ،فالأخطل يحكي وجرير كذلك. والفرزدق نظم سردا موزونا، أما الذي اشتهر بهذا النوع من الشعر أي القصصي فهو عمر بن أبي ربيعة وشعراء الغزل بنوعيه الماجن والعفيف وهذا لطبيعة الغرض فهو يفترض طرفين تحدث بينهما قصة حب.

كما نجد أن المتنبي أيضا حكى في قصيدته " **على قدر أهل العزم تأتي العزائم**" وأبا تمام كذلك في قصيدته فتح عمورية.

لهذا أمكن القول أن العرب لم تكتب إلا سردا منمطا. في شكلين :

1-خاضع للوزن : الشعر القصصي

2-غير خاضع للوزن : المقامات

ويمكن أن نشير إلى أن النص القرآني جاء حاملا للأخبار تماشيا مع البنية الذهنية الخاصة بالعرب وهو يروي قصص الأنبياء، وقصص الأقوام الأخرى.

والإشكال الذي يطرح –وهذا بعد اعتبار النقاد المعاصرين حضور القص قديما ما هو إلا حضورا عفويا يدخل في عدم المقصدية ،وأن الشعر العربي قاصر على استيعاب القص والسرد و[illegible] – فإذا كان هذا الحضور عفويا ولا يمتلك مقصدية ،فهل يبقى الاعتقاد بربط الحضور بطابع العفوية ساري المفعول ؟ حتى وإن وجدت قصائد كاملة تحتوي قصا، ودواوين مختصة بهذا النوع من الحضور فهل يمكن تغيير الرؤية ؟

(1) أبو عبد الله الزوزني : شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، الطبعة الأولى المجددة، 2004، ص 14-15.

ب- الحضور السردي في النقد العربي القديم

قال الجاحظ في تعريفه للدلالة " فالأجسام الخرس الصامتة ناطقة من جهة الدلالة معرفة من جهة الشهادة، على أن فيها من التدبير والحكمة، ومخبرا لمن استخبره، ناطقا لمن استنطقه كما خبّر الهزال وكسوف اللون عن سوء الحال " [1] فهو يحدد دلالة الأشياء حتى بصمتها تروي حكايتها التي تكون على قدر عال من الإبانة والإفصاح ويضيف قائلا "متى دل الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتا، وأشار إليه وإن كان ساكنا ".إذ يعتبر أن كل شيء مخبر عن شيء، حتى الجثة تحكي قصتها وهي صامتة، من هذا السياق نجد الجاحظ أول من تطرق إلى السرد وتعريفه على أنه تقنية لنقل الأخبار والمعلومات عن الأشياء، كما أنه يبين استحالة اجتماع اللسان البليغ والشعر الجيد في آن واحد، ويسانده في ذلك عبد الكريم النهشلي، " مقررا صعوبة اجتماع النثر والشعر"[2].

وهذه الصعوبة ترجع للميزات الشعرية لكل منها فلكل خاصية أسلوبية تحكم أواصره، مع هذا فهناك من النقاد من أقر بإمكانية اجتماع النثر والشعر، والنثر متجسدا في السرد وإدخال الخبر في الشعر إذا اضطر الشاعر إلى ذلك.

يرى ابن طباطبا العلوي في عيار شعر أن الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر دبره تدبيرا سلس له معه القول ويطرد فيه المعنى فبني شعره على وزن يحتمل أن يخشى لما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام بخلط به، أو نقص بحذف منه، وتكون الزيادة أو النقصان بيسرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير جارحة من جنس ما يقتضيه بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه "[3]

نلاحظ أن الناقد قد أباح للشاعر درج السرد في شعره إذا حضر مبرر قوى يدفعه إلى ذلك وهذه النظرة تنم عن وعي الناقد بضرورة الانصهار بين الخطابين السردي والشعري حتى لا يقع النشاز بينهما، وهذا الأخير ينتج إذا أخل الشاعر بدرج عنصر من عناصر السرد في الشعر وكسر قانونا من قوانين الشعر، وينجح الشاعر في هذا الدرج إذ

---

(1) أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ : كتاب الحيوان، تحقيق يحيى الشامي، دار ومكتبة الهلال ، المجلد رقم 1 و 2 ، 1992، ص 30.

(2) ينظر: نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار ، سوريا ، د.ت، د.ط، ص 105.

(3) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، شركة جلال للطباعة العامرية، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، ط3، د.ت، ص 83.

وفق بين نظم السرد ونظم الشعر[1] وهنا يجب أن يراعى الوزن والإيقاع لحصول الشعرية وهذا ما يقره في موضع آخر حيث يقول : " الأبيات المستكرهة الألفاظ المتفاوتة النسج الفنية العبارة التي يجب الاحتراز من مثلها "[2]

كما يؤكد على سلامة اللغة الشعرية وضرورة خلق الانسجام بين الألفاظ والعبارات والقيام بعملية الانتقاء، ويجب إدراج السرد في الشعر شريطة أن لا يخل بالقانون العام للشعر.

إذ سوء درج الخبر في الشعر يجر الضّيم على لغة الشعر، ولكي لا يحصل ظلما أو ضيما وجب مراعاة منطقي السرد والنظم (الشعر) وذلك بإتباع ثلاثة صور هي : [3]

1- بناء الشعر على وزن قابل لاستيعاب السرد، أي مراعاة مدى اتساع البحر لاحتضان الخبر أو القص.

2-صيانة الخبر من الخلل فلا زيادة ولا نقصان أي لا يخل ببنيته (بداية، وسط، ونهاية)

3-مراعاة الانسجام بين لغة القصيدة ومحتواها السردي فلا تكون الألفاظ خارجة عن جنس ما يقتضيه الخبر بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه.

وضرب ابن طباطبا المثال بقصيدة " **الأعشى ميمون** " في مدح شريح وقد عدت نموذجا مساندا لأرائه النقدية.

ويرى الناقد أن الشاعر قام باستيفاء الخبر(الأحداث) حتى أن السامع للقصيدة يستغني عن الاستماع إلى القصة لاشتمال القصيدة على القصة كلها بأوجز كلام وأبلغ حكاية وأحسن وألطف إيماء[4]، ولمعرفة الوجود القصصي في هذه القصيدة وملامح السرد فيها نبين ما يلي:

المكان – الزمان – الوصف – الحوار – الشخصيات.

1-نلمس في القصيدة تحديدا للمكان : [قصر الأبلق].

(1) ينظر فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة الشعرية، الشركة التونسية للنشر، ط1، 2006، ص 70.

(2) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، ص 83.

(3) حاتم الصكر : مرايا نرسيس، ص 16.

(4) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 83.

2- شخصيات القصة : السموأل، شريح، الحارث، ابن السموأل (الضحية)، امرؤ القيس.

3-خلق الحوار بين الشخصيات.

كما نجد أن الوضعيات التي وضعها " **كلود بريمون** " تكاد تكون متوفرة نوعا ما.*

1 - **الوضعية الابتدائية** : تمهيد للقصة : بقوله : شريح لا تتركني.

بداية القصة : بقوله : " **كن كالسموأل** ". فالقارئ يتساءل في أي شيء ضرب هذا المثل. بعدها يذكر القصة وتوالي الأحداث فيها.

2 - **الوضعية الثانية** : التحول : وهذه المرحلة مرحلة تحول إذ يطالب الحارث بالدروع وهي ليست له وهي أمانة عند السموأل تبدأ الأحداث وتسير نحو التأزم برفض السموأل تسليمه الدروع ويقع الولد رهينة لدى الحارث ليستغله في الضغط على والده، وتكون النهاية بعدم التخلي عن الأمانة.

وهذا المخطط يحتوي على الوضعيات التي نظر لها كلود بريمون :

الوضعية	التفاصيل
الوضعية الأولى الابتدائية	تمهيدية: التشبه بالسمو أل: حصول الفعل- الأمانة
الوضعية الثانية انتقالية	- تحقق الإمكانية -وجود الأمانة - التحول: الانتقال إلى طلب الأمانة من قبل الحارث - التأزم: المساومة ورفض إعطاء الأمانة.
الوضعية النهائية انفراج	صيانة الأمانة - موت الابن.

مما تقدم نصل إلى القول أن الأعشى وفّق إلى حد كبير إلى اقتصاص الخبر دون الإخلال بالشعرية وهذا لوقوع كل كلمة في موقعها الذي أريدت له من غير حشو مجتلب ولا خلل شائن"(1)

هذا فيما يخص رأي الناقد ابن طباطبا أما ابن رشيق القيرواني الذي أثار قضية التضمين الذي هو عيب من عيوب الشعر، فهو يستحسن استقلاله للبيت تركيبيا ودلاليا

* الوضعيات التي حددها كلود بريمون في القصة بصفة عامة هي الوضعية الابتدائية، وضعية التحول ووضعية الانفراج - ينظر
La logique de récit : Cloud Bremond, Edition seuil, Paris, Collection poétique, 1973, P 16-17.

(1) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، ص 73.

واستثنى في ذلك الشعر المبني على الحكاية إذ يقول " إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها فإن بناء اللفظ أجود هناك من جهة السرد " [1].

وينم قول **ابن رشيق** عن إدراكه لمظهر من مظاهر التفاعل النصي بين الخطابين الشعري والسردي "فتجويز التضمين في الشعر المبني على الحكاية يدل على تفهم لاستجابة النظم الخاصة للتتابع في السرد ".[2]

أما حازم القرطاجني (684 هـ) فقد فصل في هذه القضية بعدما بين كثير من النقاد المعاصرين موقفه في تحديد التصورات العامة للشعرية "[3]. وناقش أيضا قضية التداخل الشعري والسردي أو حضور القص في الشعر.

لقد قرن حازم القرطاجني هذا الحضور بتضمين الشاعر للأخبار والأقاصيص، ويخضع هذا الاقتران لمقتضيات المقام، فالشاعر لا يقتص الخبر لذاته وإنما يورده خدمة لغرض القصيدة أو لبعض مقاصده في شعره ، "وعلى الشاعر إذا استدعى الخبر في شعره أن يناسب بين مقاصد كلامه وبينه، فيحاكيه به أو يحيل به عليه، أو يستشهد في ذلك على الحديث القديم"[4]، ورأى أن التواريخ تعني الإحالة، كما اشترط على الشاعر أن يعتمد على القص المشهور وهذا لتحقيق الغاية المرجوة من الشعر، وهي التأثير في النفوس. " إذا وقعت الإحالة الموقع اللائق. بها فهي من أحسن شيء في الكلام، فلتذكر ما مضى من الأمور التي يقل نظيرها في ما هي عليه من الأوصاف التي تميل إليها النفوس ... فتتحرك النفوس فيها من صفة القصة الأولى إلى اعتقاد القصة الأخرى على مثل تلك القصة "*، كما تجدر الإشارة إلى أن حازم القرطاجني أدخل هذا التداخل في باب المحاكاة. " واعتبر ورود الخبر في الشعر كلما انتظم حال وقوعه من باب المحاكاة التامة

---

(1) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، لبنان، 1981، ج 1، ص 171.

(2) فتحي [illegible] السردي في الشعر العربي الحديث، ص 69.

(3) أحمد الجوة : بحوث الشعريات، مفاهيم واتجاهات، سفاقس، كلية الأداب، طبعة 1، 2004، ص 26.

(4) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986، ص 198.

* وهذا ما قال به رولان بارث عن الأسطورة وتأديتها للرسالة الثانية، ينظر رشيد بن مالك قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، فيفري 2000، ص 19.

في التاريخ "[1] وتكون باستقصاء أجزاء الخبر المحاكي وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها. وتنقسم المحاكاة عند القرطاجني إلى قسمين:

1- المحاكاة التامة في الوصف.

2- المحاكاة التامة في التاريخ.

وكلتاهما تدخل في باب القص أو إدراج القص في الشعر إذ يقول "المحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخيل الشيء الموصوف. وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحكي وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها"[2]، نستنتج أن الوصف والحكي من المحاكاة التي وضعها حازم القرطاجني؛ وقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبار الوصف هو السرد في حد ذاته أي تمام الوصف ودقته هو قص وسرد لحادثة معينة.

لقد وضع حازم القرطاجني قانونا لاختراع الحكايات إذ لا يجب أن تخرج عما هو ممكن الوقوع، أي أن إعمال الخيال لاختراع الأحداث وبناء القصص لا ينبغي أن يجاوز ما يمكن أن يقع وما يتقبله العقل[3]، من هنا إذا كان استدعاء السرد في الشعر خاضعا لموافقة العقل والواقع فهو أيضا مشدود بأغراض الشعر العربي، فحضور السرد هنا ليس لذاته إنما لبناء التخيل الممكن وصناعة المعنى.

لقد تناول النقاد العرب القدامى السرد من عدة أوجه، فمنهم من جزم بصعوبة الالتقاء بين الجنسين، ومنهم من تطرق إليها على أن حضور السرد عرضي في الشعر كابن رشيق القيرواني، ومنهم من تناوله لذاته كما فعل ابن طباطبا وحازم القرطاجني غير أن ابن طباطبا أدرج السرد (الخبر) في الشعر وعدّه ضربا من الاضطرار، يراعي الشاعر فيه مقومات القصيدة. بيد أن حازم القرطاجني يستحسن حضوره واستدعاءه ويصله بالتواريخ والأقاصيص وهو عنده من حسن الكلام.

[1] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 248.

[2] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 248.

[3] جابر عصفور : مفهوم الشعر، ط، دار التنوير مصر، 1983، ص160.

المبحث الثالـــــث

أوجه التداخل والافتراق بين الجنسين (الشعر والسرد)



أوجه التداخل والافتراق بين الجنسين (الشعر والسرد)

في ضوء ما سبق يمكننا القول إن حضور السرد في الشعر، وتناوله في النقد ما هو إلا جزم بحضور الحكاية في الشعر، ويمكن للناقد أو الباحث الغوص في هذا المجال دون خوف من بعض الآراء القائلة بغنائية القصيدة العربية (ووصفيتها). فالقص أقدم الفنون فهو حاضر عند جميع الشعوب،" إذ لا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في أي مكان من غير قصة"[(1)]، فالقصة هي واجهة الشعوب ومرآتها وهي المكتوب الذي يصور أدق سماتها وخصائصها، من هنا كيف لنا أن ننفي أن يكون للعرب قصص سواء في الجاهلية أو الإسلام.

إن الحديث عن دراسة الحضور السردي في الشعر تبين لنا أي مدى وفّق الشاعر العربي في توظيفه لعناصر القص في مدّونته، التي كانت محطة جدل لكثير من النقاد قدامى ومعاصرين، ولكن لتفادي هذا النقاش علينا الجزم بحضور السرد في الشعر وهذا لطبيعة التداخل الخاص بالأجناس الأدبية في حد ذاتها، ويمكن أن نرجع إهمال الناقد العربي الجانب القصصي في الشعر خاصة ما يتخذه من مظاهر فنية وأسلوبية، وأبنية تتوسع من خلالها النصوص الشعرية لتستوعب القص بآلياته المتنوعة، كالشخصيات وتقنيات المكان والزمان، والحوارات والتلفظات وأفعال السرد وأحداثه، وترابطهما في حكايات رئيسية وثانوية ويرجع ذلك لعدة معتقدات يمكن أن نرجعها إلى[(2)] :

1- الاعتقاد بغنائية الشعر العربي، فيكون حضور الذات الشاعرة حضورا طاغيا وهذا ما يلغي الحوارية، بسبب ما يفترضه الوجدان الشعري الطاغي من تجريد وتهويم صوري ولغوي وعاطفي وهذا ما أدى إلى التركيز على همزات الخطاب الشعري في القراءة.

2- الاعتقاد بالحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية والشعر على الرغم أن جاكبسون أقر بتقلب الحدود الفاصلة بين النثر والشعر وشبهها بالحدود الإقليمية للصين[(3)]، فشعرية

(1) رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص7.

(2) حاتم الصكر : مرايا مرسيس، ص 67.

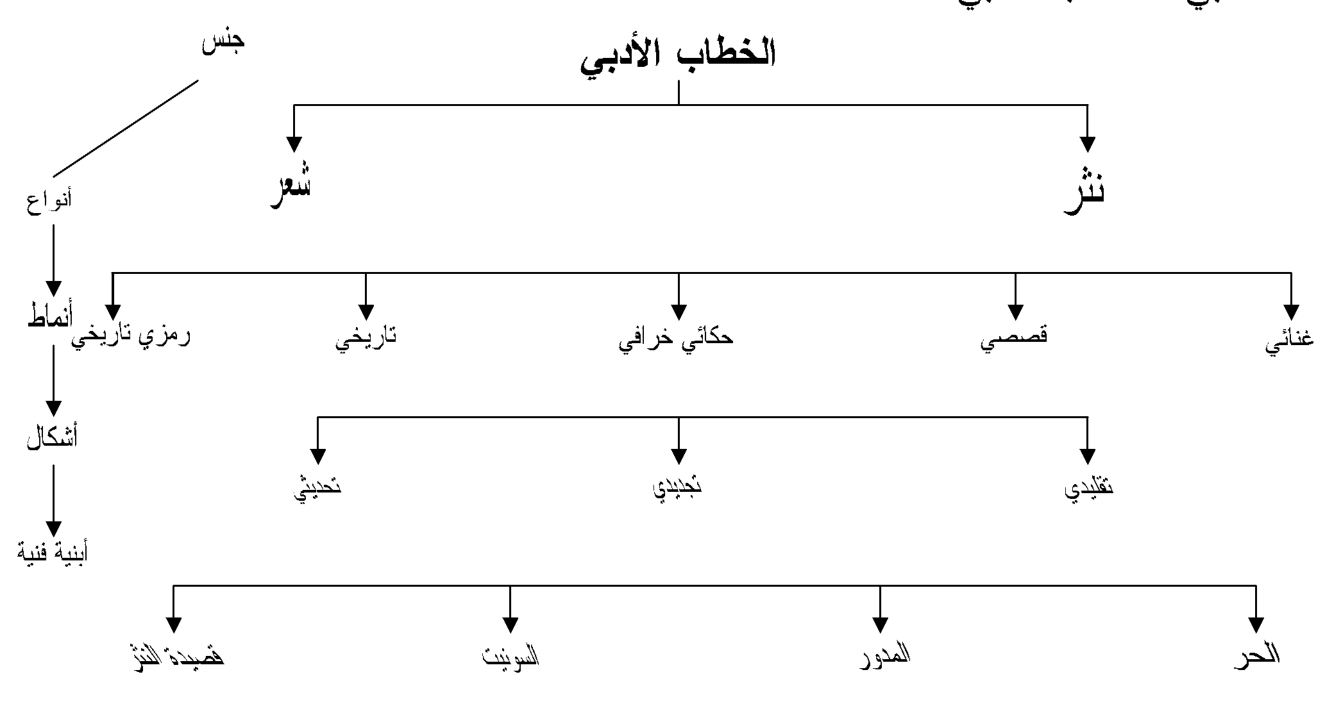
(3) جاكبسون : قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، ط1، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988 ص 140.

القصيدة مرهونة بمدى إفرازها لخصائص النوع الشعري على جميع المستويات.وإنه بمجرد تراجع هذا الإفراز تقل الشعرية الخاصة بالعمل الشعري.

3-الاعتماد على نثرية القص الخالصة.

الخصائص الأسلوبية لكل من الخطابين الشعري والسردي:

قبل التفصيل في الخصائص الأسلوبية للخطابين أولا نحاول تقديم المخطط العام للجنس الكتابي ،الخطاب الأدبي.

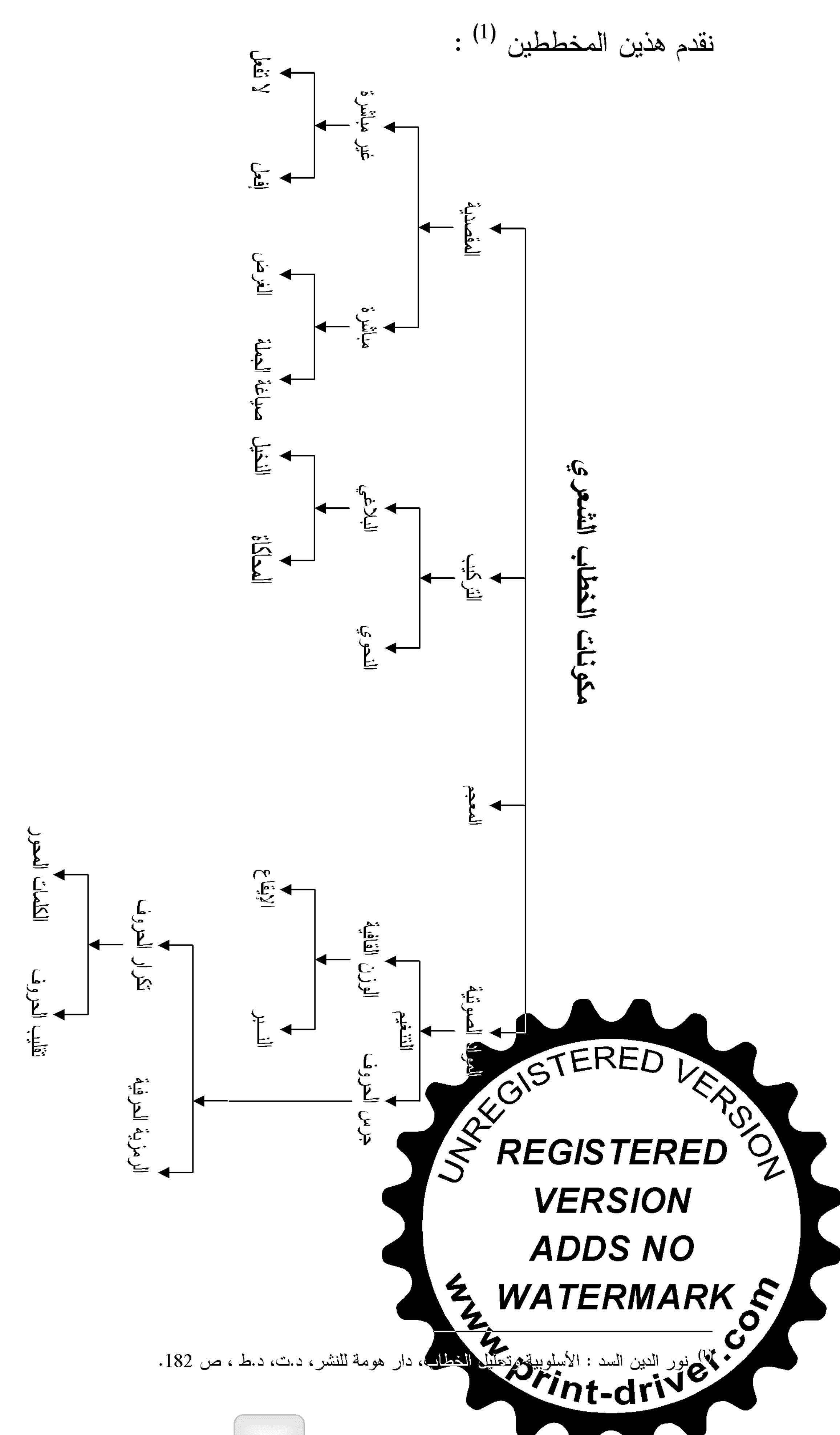


من خلال استقرائنا للمخطط نلاحظ أن الشعر القصصي أو الحكائي والخرافي هو أساس لانبثاق باقي الأنواع والأشكال الشعرية المتوالية بعده، فهو أساس هذا التسلسل فكلما تخلى الشعر عن الغنائية واتجه إلى الوصف والسرد أصبح يكتسي شعرية النص القصصي (شعرية السرد) وهو لا يخرج عن طبيعته التي هي الشعر لأن الأساس الذي يحكمه هو الإيقاع فالشعر لا يتخلى عن الإيقاع أبدا وإلا ابتعد عن الشعرية الحقيقية.[1]

إن هدفنا في هذا المبحث هو نسيان الحدود الفاصلة بين الخطابين من خلال استقراء الخصائص الأسلوبية لهما، حتى نتمكن من الوصول إلى الخصائص الأسلوبية لنص السرد الشعري.

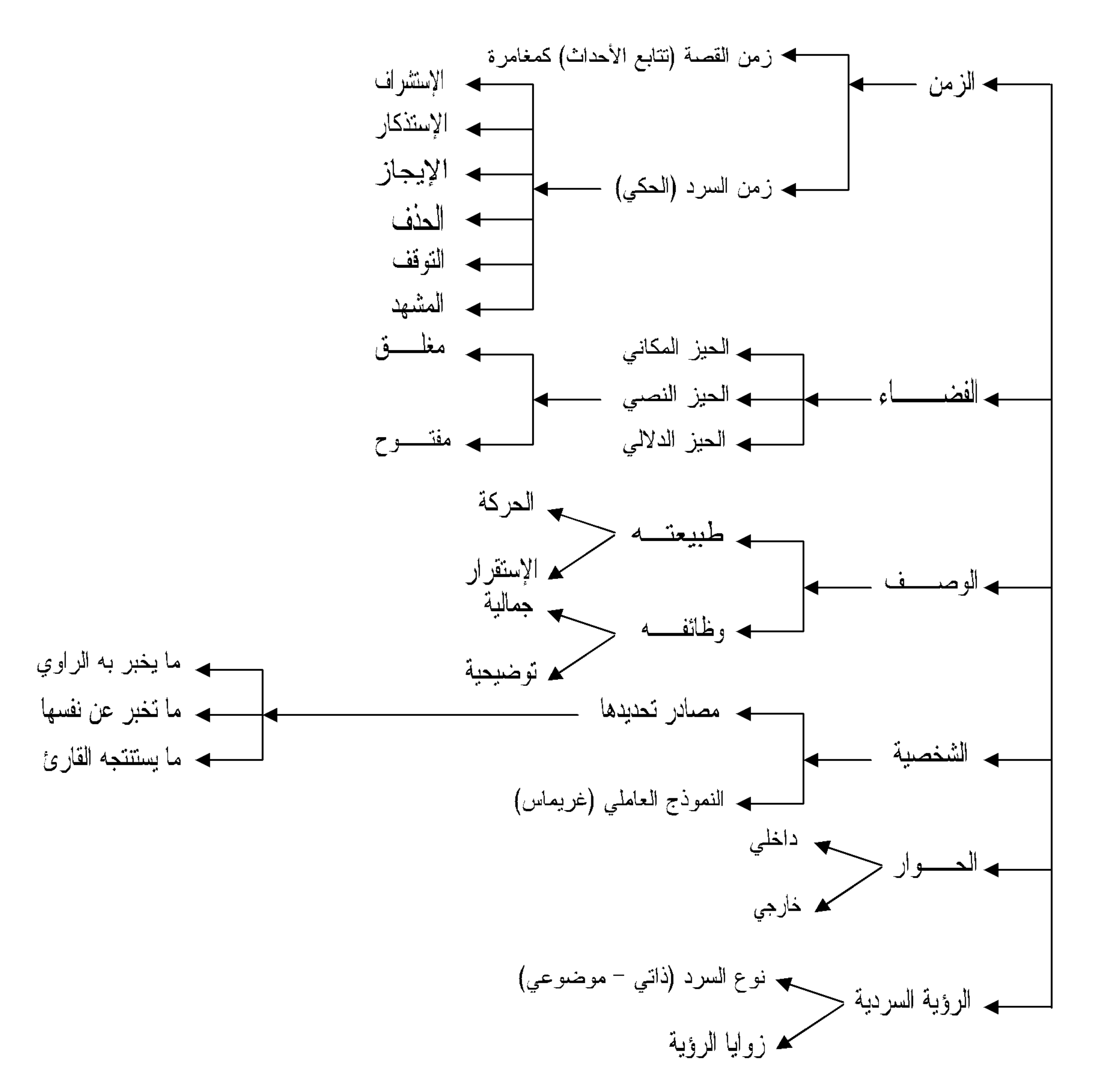
(1) علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري، دار الشروق، الأردن، ط 1، 2000، ص 15.

نقدم هذين المخططين [1] :



(1) نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للنشر، د.ت، د.ط ، ص 182.

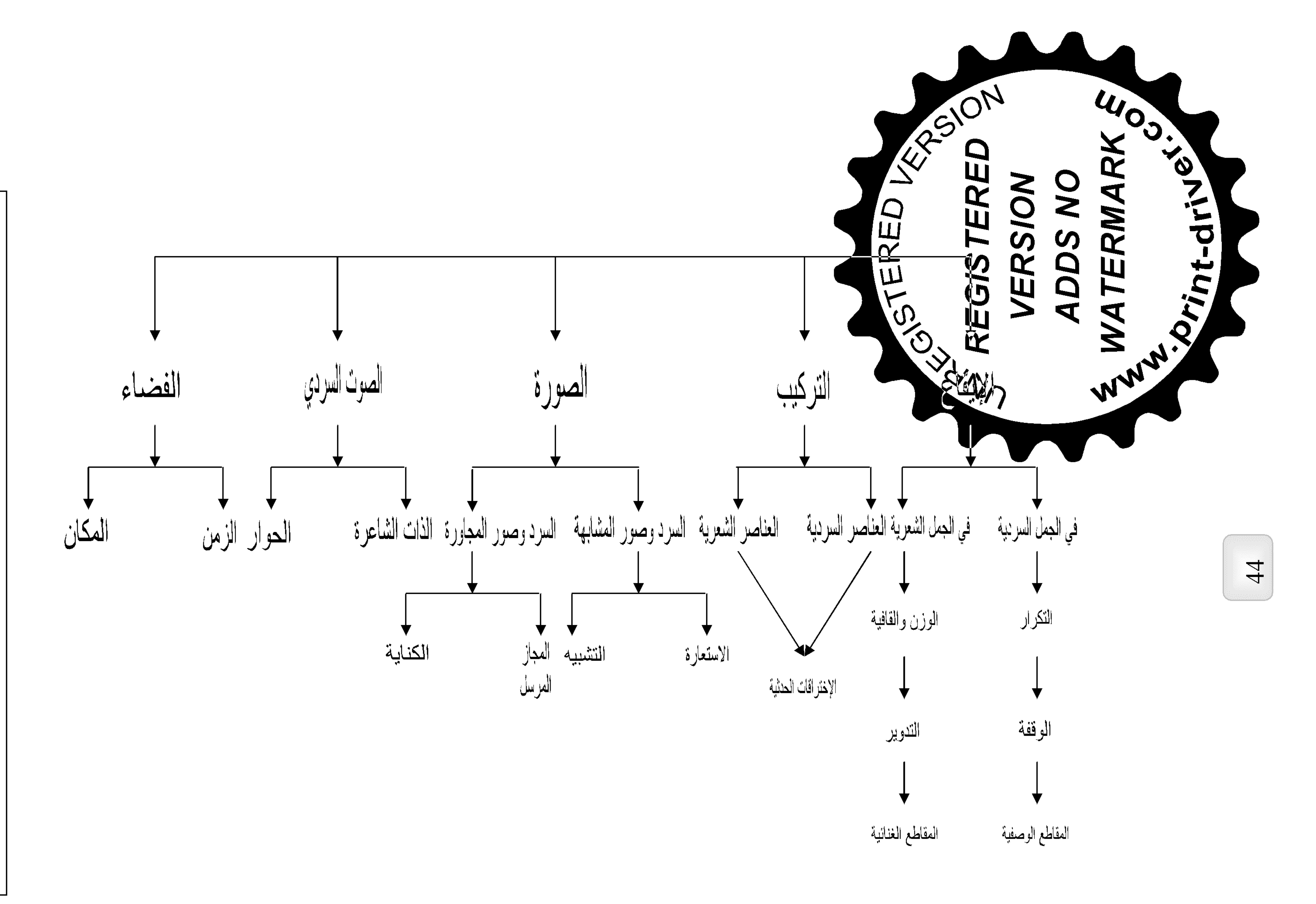
مكونات الخطـــــــاب السردي :[1]



اعتمدت الدراسة أنموذجا لقراءة الخطاب السرد شعري على الجهود المتخصصة منها المختصة في الشعرية " **كالشعرية** " **لتزيفتان تودوروف** " و" **تحليل النص القصصي** " **لرولان بارت** أيضا " الكتابين العربيين " **السردي في الشعر العربي الحديث** " **لفتحي النصري** " و" **البنية السردية في النص الشعري**" " **لمحمد زيدان** ".

(1) نور الدين السد : المرجع السابق، ص 142.

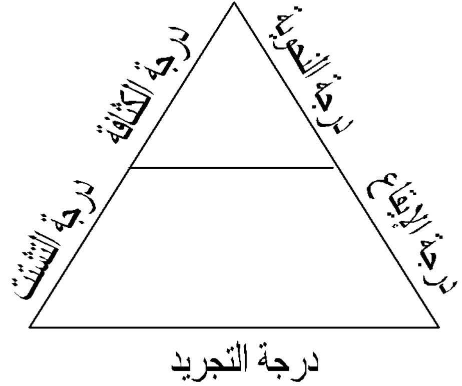
مخطط مكونات الخطاب السرد شعري أو الشعر سردي



هذا عن مكونات الخطاب وسوف نحاول الآن من خلال هذا النموذج شرح المواد التي سيتم تحليلها في ثنايا الفصل التطبيقي على اعتبار الانطلاق في التحليل سيكون من الجانب التركيبي الذي يتضمن النحو والبلاغة والمتجسدان في عنصر الصورة، وكيف تنشأ داخل السرد، وكيف تتبني داخل النص الشعري، ودورها في خرق المحتوى السردي والمحتوى الحدثي*، هذا الخرق يكون بواسطة تدخلات الشاعر في مجريات القصة كمحتوى حدثي.

العلاقة بين السرد و الشعر : قبل الحديث عن العلاقة بين السرد والشعر نتكلم أولا عن العلاقة بين النثر والشعر فقد كان يحظى هذا الأخير ببعض النقاء، غير أنّه لجأ إلى البحث عن شعرية خارج مجاله، فامتزج بالأجناس الأدبية الأخرى، وخاصة النثر لأنه بضدها تتضح الأشياء.

فيعتبر النقاد مكانة الشعر أرقى الأجناس الأدبية الأخرى إذ يحتكر التعبير عن خلجات النفس البشرية، وهو مدعم بظواهر أسلوبية عديدة كالغموض، واختص بأكثر مظاهر التعبير كثافة ومراوغة وشفافية، كما أن المكون الذي يختص به دون غيره هو الإيقاع الذي يعتبر أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية[1]. وقد قام الناقد صلاح فضل بوضع سلم الدرجات الشعرية * وهي خمس درجات موزعة على هذا الهرم[2].



* المستوى السردي هو القصة كخطاب أو المستوى اللغوي فيها، بينما المستوى الحدثي هو أحداث القصة أو تتابع أحداث القصة في الواقع (المغامرة).

(1) علي جعفر العلاق : الدلالة المرئية، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط 1، 2002، ص 149.

* لقد اعتبر الناقد يوسف وغليسي مفهوم الشعرية عند صلاح فضل حال في الأسلوبية حتى أنه يصعب الفصل بينهما إذ تؤول الدرجات الخمس إلى أربع تنوعات أسلوبية (الحسي، الدرامي، الحيوي، الرؤيوي) ينظر كتاب السرديات والشعريات.

(2) صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1995، ص 81.

1 – درجة الإيقاع

2 – درجة النحوية

3 – درجة الكثافة

4 – درجة التشتت

5 – درجة التجريد

ويمثل المستوى الإيقاعي الأهمية القصوى. إذ في بناء الحس الشعري يرتبط الإيقاع بمختلف المظاهر الموجودة داخل النص ابتداء من الحرف إلى النص، يحضر في ذلك الإيقاع و تعالقاته مع باقي المكونات النحوية و التركيبية.[1]

و مع هذا لايمكن إغفال التداخل بين الشعر والنثر لأن مستواه كبير وهذا ما ذهب إليه " **يوري لوتمان** " إلى أن النثر لا يتم استقباله إلا على أساس الشعر.[2]

وهذا لأن النثر عكس الشعر من الناحية الجنسية للأدب، فلقد ربط " **يوري لوتمان**" النشأة الخاصة بالنثر لرفض هذا الأخير نظام الشعر والتمرد عليه، فيرجع عدم اكتساب النثر خصائصه أو مميزاته إلى علاقته بالشعر، سواء أكانت هذه العلاقة، علاقة تنافر أو تكامل فإن النقاد العرب نفوا العبقرية عن الفرد الذي يجمع بين الجنسين في جنس واحد. حيث ظلا متباعدين حتى القرن الرابع هجري وهكذا اتسعت نقطة التماس بين الشعر والنثر حين أخذت هذه الشعرية إلى الدفع بكل من الناثر والشاعر إلى استخدام الأشكال الأسلوبية لكل نوع حتى لا حدود بين النثر والشعر[3].

ويمكننا تحديد التداخل أو إرجاعه إلى أن كلا من العمل الشعري والعمل النثري ينبثقان من اللغة، وهذا ما يخلق لنا التداخل على الرغم من تباين الخصائص التعبيرية وأشكال البناء فالأعمال الأدبية لم تعد معزولة ومكتفية بذاتها، إنما بدأت الحدود الفاصلة بينهما في التآكل واتسعت نقاط التماس بينهما إلى حد كبير والغرض من ذلك خلق نظام تعبيري شامل يترجم [illegible] العامة ويعرف باسم الكتابة الإبداعية، أو كما أطلق عليه اسم

(1) علي جعفر العلاق : الدلالة المرئية، ص 150.

(2) مرجع نفسه، ص 150.

(3) عبد الفتاح كليطو : المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993، ص 74.

الكتابة ضد التجنيس، أي العمل على خلخلة وتفكيك مقولة الجنس الأدبي في تصلبها ونزوعها إلى الثبات [1]

أوجه التداخل الجنسي بينهما : إن مادة الخطاب الأدبي هي اللغة، وتعد المشترك أو القاسم المشترك بين جميع الأنواع الأدبية، وهذا لدخولها في كل تركيب لغوي و تواصلي فهي بمثابة الماء بالنسبة للخلق، فهو أساس كل المخلوقات. إذن البحث في أوجه التداخل يكون متمركزا بالدرجة الأولى حول اللغة وكيفية بنائها داخل الجسدين الشعر والنثر (السرد)، كما يمكن أن نعتبر هذه النقطة (اللغة) هي بؤرة التعايش الجنسي بينهما بالإضافة إلى أن دراسة العلاقة بين الشعر والسرد تظهر في دراسة الكيفيات التي يتخذها السرد داخل الكيان الشعري. وبالدرجة الثانية دراسة الهيئات والأبنية الفنية وما يستلزمه النزوع القصصي لدى الشاعر، أي ما مدى إدخال الوحدات السردية والآليات والتقنيات الخاصة بها ؟ وكيف تنتقل القصيدة دون قصد من الغنائية إلى السردية ؟[2].

تتماهى السردية في أرجاء القصيدة متخذة عدة أشكال للحضور، وقبل ذلك الدخول يمكن اعتبار الشعرية داخل العمل الشعري عنصرا لخلق التقارب بين الرواية والشعر وجلب أكبر عدد ممكن من القراء. كما أن دخول السرد في جسد القصيدة ما هو إلا حضور تنويعي لأساليب الشعرية [3].

فباللغة يمارس الشاعر لعبته ومعها كذلك، لهذا تكون اللغة هدفا وغاية وليس عنصرا شفافا مائيا ناقلا ومصورا لهيجان السمك ولركون الحجر، إن لغة الخطاب الشعري ودلالتها في اشتباك دائم وعنيف لا يهدأ فتكون اللغة في الشعر هي الشيء المستذكر أي ما يتذكر من قبل القارئ بينما لا تعنيه لغة الرواية للقارئ أي شيء فهو يتذكر شخوصها و بنيتها الحكائية [4].

[illegible] الشعر:

[illegible] لغة الخطاب الشعري على المساحة التي تتركها لغة السرد وهي الزمان والمكان [illegible] في تناميها باستعمال الخيال المجنح لخلق الصورة المعبرة، ولاستخلاص

---

(1) يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات، ص 128.

(2) [illegible] ص 67.

(3) صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص 55.

(4) ينظر، روبر تشولز : السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1994، ص 189.

الدلالة من هذه الأخيرة التي تتلاحم مع لغة القصيدة حتى لا انفصام بينهما فلغة الشعر " هي لغة ملبدة بالدلالة، و دلالة منقوعة باللغة " [1]، ليكون التعبير في الشعر تعبيرا داخليا وليس تعبيرا خارجيا إيديولوجيا إذ تنعدم الحركة في هذه اللغة وتميل إلى السكونية الهادئة التي تنفجر حال اقتراب القارئ منها، وتعرف بالكثافة اللغوية التي تخلق الكثافة الدلالية وتعد الكثافة اللفظية مقياسا تمييزيا للخطاب الشعري، إن هذه المقولة مقولة صرفة وبالتالي هي غير كافية لرسم الحدود الفاصلة بين السرد والشعر، إذ نجد في العمل القصصي نوع من هذه اللغة منبث في ثناياه فهل نقول عنه أنه شعر ؟.

ويعد الخطاب الشعري انبثاق للأنا الواعية يتكون من جراء تخاذلها المستمر[2]، إذن لغة الشعر أكثر انغماسا في الذاتية الواعية وأكثر ارتباطا بالأنا المبدعة من خلال هذا الارتباط يصبح للخطاب الشعري وجه لساني واحد، وهو وجه الشاعر المسؤول عن كلمته وكل كلمة في خطابه، بعكس لغة السرد التي تعكس الرؤى الإيديولوجية دون أية حساسية كما أن تعدد أشكال الخطاب الشعري ما هو إلا خدمة للغة الواحدة هذه اللغة التي يستعملها الشاعر في التعبير عن طاقة شعرية كامنة ومقدرة في صناعتها وما يتناسب مع المواقف المحيطة به كما يرى **هايدغر** : " إن الشعر هو الذي يحمينا من النزعة الآلية وهذا الصدأ والتعفن الذي يتهدد وصفنا للحب والحقد والرضا والتمرد والإيمان..." [3]

ومنه جاءت فكرة " **جاكبسون** " القائلة بإدماج العنصر الإنساني في عمق واقعه عن طريق الشعر هذا الأخير الذي يمتاز بالكثافة التي تفتح منافذ كثيرة للشاعر لكي يقول فيها ما يريد معتمدا عليها كمبدأ في الشعر مرة، ومرة مستعملا البساطة واللغة الشفافة للتعبير عن خلجاته ولكن هل تكفي الكثافة لتحديد شعرية الشعر ؟ لا تستطيع الكثافة كمقياس تمييزي أن تحدد لنا الشعر من السرد " إن النص الشعري ليس أكثر غنى وخصبا إنه يشكل كلا وعليه فهو يمتلك بعدا آخر ويتمثل لارغامات أخرى ويمكن اعتباره منظومة سيميائية خاصة "[4]

(1) علي جعفر العلاق : الدلالة المرئية، ص 155.

(2) الموثق مصطفى : تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، سوريا، د.ت، د.ط، ص 208.

(3) رومان جاكبسون : ما الشعر، ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإيماء القومي، الكويت، ع1، 1988، ص 11.

(4) جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار طوبقال ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1986 ص 68.

لغة السرد :

إن اللغة هي الرابط بين مكونات العمل القصصي باعتبارها اللغة المكتوبة لدى الشرائح الاجتماعية، وهي مسكن الوجود، التي يؤدي بها الكائن البشري التواصل، فإن حد اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم.

إن فاعل السرد أي الذات المنتجة للعمل القصصي ينتج الإيديولوجية، لذا ستكون ملفوظاته غنية بالإيديولوجية حيث يصور ما يدور داخل المجتمع البشري من توافق فكري وصراع سياسي وغيرها من القضايا التي يفرزها المجتمع، ليكون المعبر عنها هو القاص بلغته الواصفة لهذه الحالات الإيديولوجية والمعرفية، ومنه فلغة السرد لغة واعية تجنح إلى التصوير المحايد دون تقديم التأثر الوجداني داخل النسق السردي، وهي ملازمة للمشاهد البصرية فهي تحرك العالم وتصور حركة الشخوص وعناصر الفضاء والزمان [1].

من هنا جاء تعريف الحدث السردي الذي هو عبارة عن صيرورة موجهة أي مثل البوصلة التي تؤثر على المحاور والاتجاهات، وإن بعض الارغامات الزمنية هي الشروط الدنيا لوجود رسالة سردية وهكذا " فالحكي هو رسالة حكي وصيرورة ذات "[2] ومنه يستشف أن الفعل السردي لا يكفي أن يقدم لنا حكيا إنما يشترط الزمن كمكون لا يستغني عنه السرد، فمتى توفر الزمن داخل منظومة لغوية وحدث سردي أمكن القول بوجود الحكي فيكون تعريف المحكي "عبارة عن مجموعة من الأحداث والأفعال السردية التي تسير نحو نهاية ما "[3]. معنى ذلك أنها موجهة نحو غاية يتم توظيفها طبق منظور يسعى إلى تقريبها من المكتوب غير الفصيح الذي هو من خصوصية اللغة التداولية اليومية وفق الإجراءات السردية التي لها مصوغاتها التخيلية، وهذا كله لا ينتظم في إطار سلاسل تكثر أو تنقص حسب طول أو قصر المحكي، فالذي يتحكم في لغة السرد وتركيبها هما عاملي الزمان والمكان، ومنه تكون لغة السرد لغة تداولية خاضعة للزمان وللمكان اللذان يدخلان في تركيب العمل القصصي مهما كان نوعه.

[1] المويقن المصطفى : تشكل المكونات الروائية، ص 209.

[2] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، 2000، ص 16.

[3] حميد الحميداني : بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنضر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص 54.

تمظهرات القص في الشعر :

إذا جزمنا القول أن هناك قصيدة سردية يمكننا تعداد التمظهرات الخاصة بها من ناحية تنوع الرؤية والأسلوب فيها، وذلك حسب الهيئات النصية وحركة السرد فيها، فيظهر مدى تلاؤم فحوى النص وسرده. كل هذا ضمن الانزياحات والجماليات التي تمارسها القصيدة.

إن الشعر ما هو إلا انبثاقا للأنا الواعية ولكن هذه الأنا ليست بمعزل عن الآخر، هذا الذي ما إن يشترك معه في نصه حتى يتسرب القص إلى ثنايا القصيدة لأنه في هذه الحالة تنتقل القصيدة من الغنائية إلى السردية ومع هذا لا تخرجها عن هويتها [1]

فعندما تتعدد وجهات النظر والشخصيات يكون هناك تعدد في الأصوات بالإضافة إلى صوت الراوي داخل القصيدة، وعلاقة كل هذا بالغنائية، مع دخول عنصر الحوار كعنصر أساسي في التشكيل القصصي.

ويبنى النص السردي على حركية الشخصيات لما يسمح باستعانة قصصية لتجسيد الحدث مع وجود الانفعالات الوجدانية خاصة في الخطاب الشعري ذا المنحى الدرامي، لذا فالشعر القصصي يتنازل عن الكثافة تارة ويسمو بالتداولية تارة أخرى إذن " الشعر القصصي لهجة قريبة من لهجة النثر تساعد القاص على المضي في السرد، وتخرج القارئ من الجو الغنائي الملازم للشعر، أي تركز انتباهه على القصة دون الشعر." [2]

وهذا التمظهر يسمح للخطاب الشعري أن يكون نثرا ضمنيا قائما على ماهية وقوة كل طريقة من طرق التعبير، ولكنه تحول إلى معادلة زخرفية تلميحية مشبعة ومنفتحة على إمكانات السرد، فلولا المحافظة على الإيقاع الذي يحمي خصوصية واستقلالية الخطاب الشعري لنزل الشعر إلى مستوى النثر. ومنه فإنه مهما كان النثر مرنا وقادرا على الوصف والتعليق والحوار إلا أنه يجب الاحتراس عند ولوج عالم الشعر والقصيدة واختراق خصوصيتها وقلتها الحمراء.

[1] علي جعفر العلاق : الدلالة المرئية، ص 153.

[2] حاتم الصكر : مرايا نرسيس، ص 76.

حالات الافتراق بين الخطابين :

حاولنا تقديم تمظهرات القص في الشعر وأيضا طرح التداخل بين الجنسين لنصل إلى أن لكل جنس مكوناته الخاصة، التي لا تسمح للطرف الآخر بالتطلع إليها ومعرفة خباياها ومن أوائل الذين قالوا بالافتراق لا التداني هم النقاد العرب القدامى *، واعتبروا أن المبدع لا يمكن له الولوج إلى العالمين معا أو الكتابة في النوعية وإحراز الإجادة (الجودة)، إنما يجب أن يكون له السبق في أحدهما على الآخر، كما أشار النقد المعاصر إلى هذا الأمر أيضا مثلا فالشاعر مشيل بتور لم يترك كتابة الشعر إلا عند كتابته لروايته الأولى. لهذا تكون حالات الافتراق كالتالي[1]:

1 – تتوفر جميع الأجناس الأدبية بما فيها الشعر على الحوار السردي لكن درجة حضور هذا الحوار تختلف من جنس إلى آخر لتكون داخل الجنس الروائي أكثر تطورا و أكثر تعقيدا

2 – الصوغ الحواري الداخلي يختفي داخل الخطاب الشعري في حين يكون حوارا ذا مكانة في الرواية باعتباره مظهرا من مظاهر الأسلوب النثري الأساسية، وهذا لوجود الأرضية الخصبة لذلك.

3 – لغة الشاعر لغة أنا واعية لها مقصديتها الخاصة لغة تتآلف والخطاب الشعري الذي يعكسه فكر الشاعر، ويعكس ذاته بينما لغة السرد هي لغة ناقلة للإيديولوجية وهي لغة جماعية تتأتى المقصدية فيها من خلال الحوار والتبئيرات والحوارات الدرامية.

4 – يتحدد الشاعر بملفوظ منغلق على حواراته الداخلية مهما كانت تداعيات الأفكار والإشارات والتلميحات التي تنحدر من كل خطاب شعري، بينما القاص يستقل داخل عمله الأدبي بتعددية لسانية وصوتية وبعض عناصر لغته تعبيرا لبنيات المعنى.

5 – الخطاب الشعري خطاب فردي خاص بالشاعر وفقط أما الخطاب القصصي مأهول مسبقا بعينات أخرى اجتماعية يتزعمها القاص خدمة لبنيته الجديدة ويكشف النص القصصي عن تعدد الرؤى.

* من بين هؤلاء الجاحظ في كتابه البيان والتبيين وعبد الكريم النهشلي وغيرهم كثير. – من كتاب نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، د.ت، د.ط ، ص 101.

(1) ميخائيل باختين : المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، دار الفارسي، عمان، 1996، ص 14.

إن هذه النقاط التي تم عرضها تكاد تكون مشتركة في عنصرين أو مظهرين أساسين في خلق التعارض بين الشعر والقص هذان المظهران هما :

- **أولا :** البنية العامة للخطابين وانعكاسها على البنية البلاغية.

- **ثانيا :** الوظيفة المهيمنة في كل منهما.

إذ اعتبر النقاد المعاصرون الغربيون (رومان جاكبسون، جيرار جينات، لوران جيني) أن الفصل بين الخطابين من حيث الطبيعة أمر مستحسن وهذا لاستحالة التعايش بينهما.

التفصيل :

- **أولا :** البنية العامة للخطابين وانعكاسها على البنية البلاغية : إن بناء لغة الشعر يقوم على إسقاط مبدأ التكافؤ في محور الاختيار، فيكون التكافؤ هو أداة الصياغة الشعرية ويكون هذا الإسقاط لمبدأ التكافؤ على تعاقب الكلمات في الخطاب الشعري، ويرجع إلى تركيبة البنية العروضية، ومتفق عليه أن الشعر يعتمد على المشابهة في خلق الصورة الشعرية في أغلبه هذه المشابهة إلزامية الحضور في الإيقاع، ويصل جاكبسون مبدأ التوازي الإيقاعي الذي يميز بنية الشعر بالمشابهة الدلالية، ففي الشعر لا يقتصر الاهتمام على الصوت والمستوى الصوتي فقط إنما بالعلاقة القائمة بينه وبين الدلالة أو الأحاديث الدلالية؛ " فالتوازي الإيقاعي ذو تأثير إذا أرفق بالتكرار في الكلمات والفكرة ومن هنا أمكن القول أن التوازي في البنية هو الذي يولد التوازي في الكلمات والمعنى "[1].

كما تدخل الاستعارة والتشبيه الذين يبحثان في الأثر عن المشابهة بينما الطباق فيدخل في المغايرة، مما تقدم نستنتج أن التكافؤ الدلالي ينتج من التكافؤ الصوتي، وهذا الأخير يرتبط مع الإستعارة إذ يوحد جاكبسون بين الشعر والاستعارة لانبناء الشعر عليها.

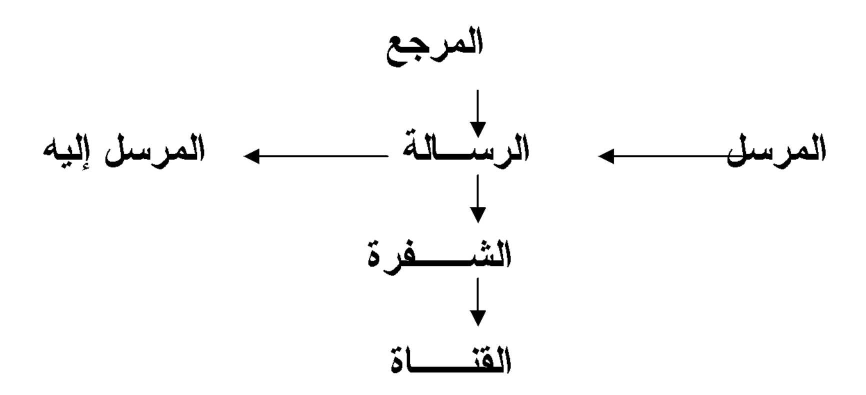
أما بناء لغة السرد فإنه يقوم على الترابط والمجاورة فينتقل من موضوع إلى آخر تبعا للمسارات السببية والمكانية والزمنية، فيكون السرد المجال الخصب للمجاز المرسل هذا الأخير يضم العناصر الدلالية وفق مبدأ المجاورة فهو يعمل على المحور النسقي[2].

- **ثانيا :** الوظيفة المهيمنة في كل منهما : لقد حدد جاكبسون ستة وظائف في اللغة موزعة كالآتي :

---

(1) فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند جاكبسون، المؤسسة الجامعية، تونس، ط 1، 1983، ص ص 52 ، 53.

(2) نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد، ص 17.



لتختص الرسالة (البنية اللغوية) بالوظيفة المهيمنة أي الوظيفة الشعرية هذه الأخيرة التي تحدد أدبية الخطاب، فيكون التركيز في الشعر على الوظيفة الشعرية، وكيف تمنح اللغة الشعرية خصوصيتها البنيوية، فكل الكلمات لها قيمة في ذاتها وليس باعتبارها نسقا مرجعيا على عكس لغة السرد " فالسرد باعتباره إنتاجا لغويا يضطلع برواية حدث أو أكثر "[1].

فيجب أن تتوفر الإحالة هنا وهي ذات أهمية قصوى والإحالة تعني الوظيفة المرجعية وخاصة في السرد الواقعي، وبذلك تهيمن على جميع الوظائف الأخرى لأن السرد يستمد سلطته من استخدام راو محدد للغة داخل وضعية محددة، فهو يوظف بلاغة عملية مرتبطة بوضعية حوارية سواء أكان حضور المتلقي فعليا أو مفترضا يقتضي شكلا من الجواب.

إن السرد ليس نمطا معينا من تنظيم الملفوظات وانسجامها فحسب، إنّما هو مضمون حدثي يكون قابلا للتصديق لأن لغته مثقلة بالدلالة ولصيقة بالأشياء، على عكس لغة الشعر المتحررة الدلالة الساعية إلى الغموض والتجريد، فهنا يكون الفرق واضحا بين لغة السرد ولغة الشعر ووظيفة كل منهما، فالسرد ذو وظيفة مرجعية مهيمنة بينما الشعر وظيفته المهيمنة هي الشعرية.

مما تقدم عرضه عن حدود التباين فإن هذا الأخير لا يلغي حدود التداخل والتعالق بين الخطابين، فمظاهر التباين هي ذاتها مظاهر التداخل عند بعض النقاد من بينهم (لوران جيني) الذي قال بأن مبدأ الترابط بالمجاورة مثله مثل الترابط بالمشابهة وهو مكون

(1) جيرار جينات : خطاب الحكاية، بحث في منهج جوناثان كيلر، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص 37.

أساسي لصياغة الشعر، كما أن كلا من الاستعارة والمجاز يستعملان في تطعيم شعرية القصيدة[1]،

غير أن السرد يقوم على تضافر التأليف والمشابهة وأن الشعر ليس نظما مطلقا " فلو كان كذلك لما أمكنه أن يحمل معنى ولأنه ذو دلالة فإنه يبقى خطيّي المسار، فالرسالة الشعرية نظم ونثر مرة واحدة أي في آن واحد فجانب من العناصر المؤلفة يؤمّن الرجوع (النظم) فيما يؤمن الجانب الآخر بالاستمرار الخطي العادي للخطاب " [2].

إن الشعر يقوم على المماثلة باعتبار عنصر النظم فيه ويقوم على الاختلاف باعتبار عنصر الدلالة فيه لأنه لو طغى التماثل على الاختلاف لفقدت الرسالة معناها. كما أن رومان جاكبسون يقر بوجود سرد مرصع بالاستعارات وبوجود شعر قائم على المجاز المرسل[3].

أما ثاني نقطة تداخل هي مبدأ اللزوم ،فاللزوم لا يختص به الشعر فقط إنما يشتمل على الخطاب السردي وهذا الاشتراك في الطابع التخييلي، الذي ينشأ عن توظيف المرجعية الكاذبة. فالنص التخييلي لا يقود بالضرورة إلى عالم تخييلي. وبما أن الشعر لا ينفصل عن الواقع، فهو أيضا يحتاج إلى مرجعية تكسبه مصداقية كما يحتاج الخطاب السردي للوظيفة الشعرية لتمنحه الخصوصية الأدبية، فهذه المسألة مسألة رؤية لا مسألة تقنية. و السرد داخل الخطاب الشعري يعبر عن براعة الشاعر في اقتناص مكامن الشعرية كما أن النص الشعري مهما بلغت غنائيته فهو ما يفتأ أن يكون حكاية تروى " رسالة تخبر عن صيرورة ذات "[4] بالضرورة يتضمن في طياته السرد لاحتوائه عنصر الإخبار والنقل أيضا، كما أن السرد يندس في جميع الأجناس الأدبية.

وميزة الشعر أنه يتخذ كل الأسباب والوسائل التعبيرية المتاحة لخلق الشعرية و إيقاع التآلف مع التخيل وصهر مكوناته حتى لا نشاز.

(1) اوران جيني : الشعري والروائي، مجلة الشعرية، فرنسا، العدد 28، سنة 1976، ص 449، نقلا عن فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث، ص 49.

(2) جون كوهن : النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر واللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4 ، 2000، ص 53

(3) فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند جاكبسون ، ص 55.

(4) فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث، ص 51.

إن حبل الربط بين الشعر والسرد لا نكاد نجد له انفصال، ويرجع ذلك لاعتمادهما الجانب التخييلي الذي يقدم المتعة، ويعطي للعمل القيمة الجمالية، فالدخول في التخييل يعني الخروج من المجال العادي لاستعمال اللغة،هذه الأخيرة التي انحصر مجالها في الإقناع و الحقيقة. فالتخييل إذن هو عامل المصالحة بين الخطابين بل أكثر من ذلك فهو المولد الحقيقي للإبداع وأفضل وسيلة لنجاة الإبداع من الرسوب والوقوع في شفافية اللغة ويوميتها.

إن هذا التوافق أو التداخل بين الجنسين يسمح بظهور عدة أجناس وسيطة مثل "قصيدة النثر" أو "الرواية الشعرية " " القصة الشعرية " ولعل أهم رائد لهذه الكتابة هو بود لير في قصائده النثرية التي شكلت نوعا جديدا من الكتابة فهي تحتل منطقة الوسط بين الشعر والسرد. أما القصة الشعرية فظهرت عند "**جون إيف تاديه**" وعدها شكل من السرد يستعير من الشعر أدواته الفنية ،ومفعوله ولهذا كانت ظاهرة انتقالية تتوسط السرد والشعر كما أدى ظهور الرواية الجديدة عند "**مالا رمي**" التي تتميز باللغة الجوهرية **(الشعرية)**.[1]

السرد ليس جنسا أدبيا إنما هو مقولة قابلة على المستوى اللساني أن تميز بين النثر الأدبي، وما هو ليس بنثر أدبي، كما تدخل في تمييز الشعر. فإقصاء السرد من الشعر إنما هو تعسف. وهذا لاعتبار السرد جنسا أدبيا في حين هو ليس كذلك، إذن عقد المقارنة يتم بين النثر والشعر أي الخطأ في المقارنة يكمن في اعتبار السرد جنسا أدبيا موازيا للشعر بينما هو في الحقيقة تقنية كباقي التقنيات المستعملة في العمل الأدبي كالوصف والحوار. إذ يدخل في القص كتقنية تتحكم في صيرورة العمل القصصي.

وستحاول الدراسة مقاربة الخطاب عند عمر بن أبي ربيعة ،حيث نجد الشعر والسرد، فكيف يتجلى السردي في الشعري ؟وما عناصر القصة المتوفرة في تجربته الإبداعية التي شكلت نوعا مغايرا في الكتابة الشعرية ؟

---

(1) فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث، ص 54.

الفصل الثاني : التشكيل القصصي والإيقاعي في القصائد

المبحث الأول : العناصر القصصية في قصائد المدونة.

1: القصائد المتوفرة على القصة.

2: القصائد المفتقرة إلى القصة.

3: بناء الأحداث في القصائد.

المبحث الثاني : جمالية الإيقاع والصورة الشعرية.

I – الإيقاع و السرد

أ – خصائص الإيقاع في القصائد السردية.

ب – خصائص الإيقاع في القصائد الغنائية.

II – الصورة و السرد :

1 – السرد وصور المشابهة.

أ) التشبيه والسرد.

ب) الاستعارة والسرد.

2 – السرد وصور المجاورة.

أ) الكنايـــــة.

ب) المجاز المرسل.

المبحث الثالث : دراسة الحوار و الوصف والشخصيات في قصائد المدونة.

1 – الحوار في السرد الشعري.

2 – [illegible] السردي

3 – الوصف في القصائد السردية.

4 – الشخصيات داخل النص السردي.

المبحث الأول
العناصر القصصية في القصائد



تقديـــــــم :

يعد عمر بن أبي ربيعة واحدا من الشعراء، الذين نبغوا في العصر الأموي إذ أصبح له صدى في الشعر وتميزا أعطاه أهمية لا تقل عمن عاصروه،حتى قيل عنه:"أنه ظل يهذي إلى أن قال شعرا"[1] ،كما أقر بذلك جرير، أما الفرزدق فقد قال عن شعره " ذاك الفسدق المقشر"[2] ،لمكانة شعر عمر في النفوس ،لكونه ابتكر نمطا فنيا صب فيه شعره ليخلق له التميز عن باقي الشعراء، ولا يهم إن كان الشاعر ماجنا عفويا بنشد المتعة واللذة ما شاء له النشدان، فإن ذلك كله لا يزري بفنه، ولا يقلل من الابتكار والإبداع في الشكل والمضمون، فإن "كل ما وصفه من قصائد ومغامرات لم يكن سوى نمط فني بين أنماط التغير الشعري"[3] ،إذن وجب علينا التسليم بأن غلبة الخيال الشعري عند عمر بن أبي ربيعة جعل من مغامراته العاطفية نوعا من اللحود في المزاج وإسقاطا على الخيال لما فقد في الواقع "[4] ويلعب المجتمع الدور الرئيسي لكونه رقيبا على تصرفات الأفراد فكل فعل خارج عن نظام العقيدة يعد محرما شرعا وهذا ما يؤكد في قوله:

وما نلت منها محرما غير أننا كلانا من الثوب المورد لابس[5]

والمهم مما تقدم هو شعرية عمر بن أبي ربيعة التي تأتت من عدة تشكيلات إبداعية،ولعل أهم مظهر من مظاهره هذه التشكيلات هو التوظيف القصصي في قصائد عمر بن أبي ربيعة ،التي أشرنا إليها سابقة كونها حقيقة أم خيال*، المهم هذا الحضور الذي ابتدأ عبارة عن شذرات قصصية إلى أنها اكتمل البناء في قصيدته الرائية حيث نتنسم في كل قصيدة من الديوان عبير الحياة الحجازية بكل خصوصياتها وملامحها ومفرداتها اليومية المألوفة، كحياة الرخاء التي تميزت بها بيئة الحجاز والترف الذي أصابها في العصر الأموي، كما أن تصوير المغامرات بين الشاعر و صويحباته ما هي إلا انعكاس وتصوير للحرية التي آل إليها المجتمع في ذلك الوقت ،وخاصة تصوير موسم الحج الذي كان فضاء خصبا شاعرا للالتقاء بالجميلات من مختلف الأمصار، فهو شاهد عصره على

(1) شوقي ضيف : التجديد في العصر الأموي، دار المعارف، مصر،ط2، 1959، ص 320.
(2) أبو الفرج الأصفهاني : كتاب الأغاني، مجلد 2، ص 330.
(3) شادان جميل عباس : عمر بن أبي ربيعة، في الخطاب النقدي الحديث، دار دجلة، ط2008/1 ص 74.
(4) المرجع نفسه ص 74.
(5) عمر بن أبي ربيعة : الديوان،شرح محمد محي الدين عبد الحميد ، ط2 دار الأندلس ،بيروت ،لبنان 1983 ص 395.

جميلات ذلك العصر إذ يصف لباسهن ومساكنهن ويحدد نسبهن، و نجده في كل مرة يصف موكب وصولهن وطوافهن و لا يفوته أن يصور رحيلهن من البقاع، ولا يكتفي بالوافدات إلى الحج فحسب بل أيضا تغزل بالحرائر من عصره كسكينة بنت الحسين والرباب وغيرهن كثير.[1]

لذا يمكننا طرح السؤال التالي: إذا كان هذا الوصف لواقع يومي بالرغم مما فيه من سلبيات بهذه الحرية، فهل قال الشاعر كل شيء خاص بعصره أم أن هناك أمور مسكوت عنها ؟ وهل الحاضر هو كل شيء في شعره أم أن علاقات الغياب كثيرة تتطلب من الدارسين فتحها و طرقها ؟

إن وصف العجز على أنه خاصية بالذي لا يستبد في قوله :

ليت هندا أنجزتنا ما تعد   وشفت أنفسنا مما نجد

وإستبدت مرة واحدة إنما   العاجز ما يستبـــــــد [2]

فهو المسكوت عنه الذي يعكس موقف الشاعر من بعض المواقف الموجودة في عصره كعدم الوقوف في وجه الظلم، الذي كان سائدا من طرف بني أمية والذي مورس على الحجازيين بصورة خاصة *.

1-القصائد المتوفرة على الحكاية والمفتقرة لها:

مما تقدم نلفي الشاعر يعتمد في كل هذا التصوير على القص والسرد والحوار كأدوات محورية لنقل تجاربه إلى القارئ، فتنوعت طرائق القص من قصيدة إلى أخرى ففي كل مرة يركز على عنصر من عناصر القص في بناء القصة ونجده يعتمد على الزمن وهذا في قوله :

جرى ناصح بالود بيني و بينها   فقربني يوم الحصاب إلى قتلي [3]

[1] شادان جميل عباس : عمر بن أبي ربيعة ص 37.

[2] عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 321.

* عندما سمع الرشيد هاذين البيتين اللذين تسيما المخلصين الغيورين على الخلافة للمغنيين لتحريك حفيظته ضد البرامكة وإثارة غضبه فأعمل فيهم السيف / جبرائل جبور : عمر بن أبي ربيعة، حياته، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979، ص 246.

[3] عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 334.

في هذه القصيدة يهمل الشاعر تسمية الشخصية الفاعلة في القصيدة،و لم يعط لبناء الأحداث أهمية و أولوية، فجاء اللقاء بإيعاز من الزمن الذي كان عشاء فالفترة الزمنية تسمح بذلك اللقاء.

و نجد أن الأحداث في هذه القصيدة انحصرت في اللقاء الذي أتى بعد انفصال في بداية القصيدة.لينتهي باتصال بينهما في الأخير، مع العلم أن الأحداث لم تكن كثيرة ومتعددة فكان بناؤها وفق الشكل التالي :

حالة الإنفصال : **1 –** البين (وهو سرد مضمر).
2 – السعي للصلح.
3 – السعي للقاء.

حالة الإتصال: **1 –** خروج للقاء.
2 – الالتقاء بينهما.
3 – منح الفرصة لبعضهما.
4 – الصلح.

فنجد أن الأحداث لم تخرج عن نطاق اللقاء والسعي إليه، أما في باقي العناصر فقد تعددت عناصر البناء، ولكن هناك قلة في الأحداث ، كما تنوع صوت الشاعر بين المباشرة والحوار الخارجي والحوار الداخلي "المونولوج" ،حيث أن الخطاب يتخذ ضميرا في كل مرة، يكون محاورا للراوي ومن الضمائر التي كثر استعمالها: **أنا، أنت، هي وأنتم.*** وإن ما ميز القص العمري هو قلة الأحداث فكان قوام هذه القصيدة التي مطلعها :

أتحذر وشك البين أم لست تحذر ؟ وذو الحذر النّحرير قد يتفكر(1)

عددا محدود امن الوقائع أو على الأكثر حادثة واحدة، وهي حادثة الترحال في وقت الهجير فالفتاة التي يحبها الشاعر عزم أهلها على الترحال، فكحان هذا الأمر الذي ينتج عنه البين فيتمنى : " **لولا يبعد الله دارها** " فكان مفتاح القصيدة حوارا داخليا يشكو حبه للركب الراحل في الهجيرة.

* القصائد المنتقاة للبحث عن ظاهرة القصصية هي: 45، 54، 74، 111، 155، 168، 262، 299، 211، هذه المجموعة متوفرة على كل عناصر القصة التي حددها كلود – بريمون، و تكون العينة القصيدة ذات الرقم 45.

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 165.

لقد ساقني حين إلى الشادن الذي   أضر بنفسي أهله حين هجّروا [1]

فيصف الشاعر حاله وقت تهجير القوم ولكن ليس رحيل القوم هو موضوع القصة إنما هو خوف الفتاة من غدر الشاعر، فبعدما يصل الشاعر إلى إقناع القوم. ترد الفتاة بأنها خائفة من غدره وسخريته منها، وهو في ذلك لا ييأس ويواصل سرد الأحداث والأقوال الدائرة بينهما إلى أن يقنعها بأن تضرب له موعدا يصبّر به قلبه، فالأحداث هنا تسلسلت وفق ترتيب زمني سعت في وضوحه القرائن اللغوية الدالة على الزمن، وهي قرائن تسمح لنا بترتيب الوقائع في الحكاية كما وردت في الخطاب. وهذا على الشكل التالي:

<u>واقعة أولى:</u> تحذير الشاعر حبيبته من البين والفراق.

أتحذر وشك البين أم لست تحذر؟   وذو الحذر النّحرير قد يتفكــــــر

ولست موقّى إن حذرت قضيــة   وليس مع المقدار يكدي التــهوّر

تذكرت، إذ بان الخليط،زمانـــــه   وقد يسقم المرء الصحيح التذكّــر

وكان ادّكارى شادنا قد هويتـــه   له مقــلة حوراء فالــعين تسحــر

إن لفظتي تذكرت،ادّكاري، ترفع الإبهام ويتضح معناها من السياق فهما تؤديان معنى أنه قد رحل وتولى وفضل الفراق بدل اللقاء هذا يوحي أنه كان هناك لقاء أولي قبل التذكر.

<u>واقعة ثانية:</u> الترحال الجماعي (وقت الهجير)

لقد ساقني حين إلى الشادن الذي   أضر بنفسي أهله حين هجروا

إلى غاية :

لقد كان حتفي يوم بانوا بجــؤذر   عليه سخاب فيه ســك وعنبر

<u>واقعة ثالثة:</u> الهجران النفسي (المباشر) للفتاة (خوفها من البطل)

وقالت لأتراب لها حين عرّجــوا   علي قليـــلا، إن ذا بي يسخـــر.

وقالت: أخاف الغدر منه، وإنّني   لا علم أيضا أنّه ليـــس يشكـــر.

<u>واقعة رابعة:</u> رجاء المحبوب لمحبوبته.

فقلت لها: يا هم نفسي ومنيتـــي   ألا لا، وبيت اللـــه إني مهبّـــر.

---

[1] عمر بن أبي ربيعة :الديوان، ص 165.

إلى غاية :

وأني -هداك الله !- صرمي سفاهة   وفيم بلا ذنب أتيتــه أهجــر ؟

واقعة خامسة: استرضاء الحبيبة وأخذ الموعد معها.

فقالت: فإنا قد بذلنا لك الهوى   فبالطائر الميمون تلقى وتحبــر

فقلت لها: إن كنت أهل مودّة   فميعــاد ما بيني وبينك عــزور

هذه الشواهد كافية لتبني وجود أحداث متعاقبة في الزمن وموجهة نحو مآل أو نهاية وهو شرط القصة.

أما الشرط الثاني فهو الشخصية، ويمكن أن تميز في هذه الحكاية بين شخصية رئيسية يعود لها الدور الأول، وهي البطلة المجهولة الاسم وأترابها والركب أما الشخصية المحورية الثانية هي البطل، إذ يدخل الركب والأتراب ضمن الإطار العام للأحداث.

بينما الشاعر والفتاة فقد كانت بينها علاقة حب جمعتها سابقا وحدث بينهما الفراق في محور الرغبة علاقة حب، كما أن العوامل المحيطة (الركب، الرحيل) تؤدي دور المعارض، بينما دور المساعد فكان من نصيب الأتراب، وقدرة الشاعر على الإقناع.

لقد انفتحت الحكاية على الحذر و الخوف من البين و الرحيل و الهجران و انغلقت على اللقاء والموعد المضروب، فالوضع الأولي يضفي إلى حالة انفصال لكن هذا الأخير في نهاية الحكاية يستلزم حالة انفصال[1] ، والملاحظ أن هناك قلب في المضامين. فالشاعر بدأ الحكاية بالتخوف من الرحيل الجماعي الذي اعتزمه الركب. ولكن ما إن يواصل القارئ قراءة القصة حتى نجد أن الرحيل الجماعي ما هو إلا باب انفتح على الشاعر ليجد رحيل حبيبته وتركها له، وهو الرحيل الفردي أي خوفها من حب البطل اللاهي ليتعمق الانفصال أكثر لكن ما يلبث هذا الانفصال أن يطول حتى نجد الشاعر

---

[1] – الانفصال والاتصال: هما لفظتان مستقدمتان من المنطق الرياضي وهما تساعدان في دمج عدة وظائف.

– الانفصال : يحصل الانفصال على مستوى الشخصيات القصصية (في حالة فراق أو رحيل أو وفاة) كما يكون على مستوى الشخصية والمكان (مغادرة الشخصية لمكان ما) وتعدد وظائف الهروب (رحيل + انطلاق + انتقال) من أشكال الانفصال كما يحصل الانفصال من الإنسان وممتلكاته وينتج عن الانفصال حصول الافتقار هذا ما يؤدي بالشخصية للبحث عن المساعد لاسترجاع التوازن المفقود.

– الاتصال : يحصل الاتصال من شخصية أو أكثر وهو حصول الشخصية على مفقوداتها (العودة شكل من أشكال الاتصال فبدأ الحكاية باتصال لتنتهي بانفصال أو العكس وهو ما يعرف بالتحول في المضمون السردي راجع)، سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة – الدار التونسية للنشر و التوزيع، ط1، د.ت، ص 69، وسعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، ط2، 1994، ص 17.

يحاول ربط أواصر الحب من جديد بعدما لقي ترحابا من طرف محبوبته '' **فإنا قد بذلنا لك الهوى** ".

هذه بداية الاتصال، وهو الميعاد الذي وعد به البطل ثم يبين الشاعر كيف أنها وافقت عليه.

فقالت إنا قد فعلنا، وقد بدا لنا عندما قالت بنان ومحجر.[1]

إن ايفاءها بالوعد، ليس وليد الصدفة إنما يحتمه منطق القصة الداخلي وهو منطق مرتبط بطريقة تفكير الشاعر، فلا مفر أن تنتهي هذه القصة بحالة الاتصال التي نتجت عن الانفصال الذي كان في أول القصة، وهذا التحول في المضمون السردي ما هو إلا تيقنا من البطلة بصعوبة الفراق، وبضرورة التلاقي لأن البين لا يقع فيه إلا من خانه تفكيره وتدبيره، كما أشار الشاعر في أول بيت، وقد ضمّن الشاعر فكرتي البين واللقاء .

أتحذر وشك البين أم لست تحذر وذو الحذر النّحرير قد يتفكر

ولعل اقتران الموت بالبين واللقاء، فلا هو يصبر على البين والبعاد عن محبوبته ولا يطيق الانتظار إلى موعد اللقاء.ما هو إلا تعبير عن فلسفته التي يؤمن فيها بإدانة البين بمختلف أنواعه ،وهو ما جاء في قوله :

لقد كان حتفي يوم بانوا بجــؤذر عليه سخاب فيه سك وعنبر

وهنا يؤكد أن البين هو السبب في الموت والهلاك. والقول منسوبا إليه يعني هو المعرض للتهلكة، أما في:

فرنّح قلبي فهو يزعم أنّه سيهلك قبل الموعد أو سوف يقبــر[2]

فالقلب هو المتعرض للتهلكة في هذه المرة، هذا القلب الذي لا يستطيع الانتظار حتى الموعد، فقد ألم به شوق قاتل، وفي كل ذلك يحاول التأثير على المحبوبة لتعجّل باللقاء وتحميه من الهلاك ليكون الانفصال في القصة انفصالا عارضا يتغير بتغير الأفكار لا انفصالا دائما. تحكمه عوامل خارجية مثل الأهل أو غير ذلك، فبمجرد اقتناع الحبيبة بوجهة نظره أفرخت و لانت في الرأي، ليكون الانفصال المادي لا تأثير له في الاتصال

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 166.

(2) المصدر نفسه، ص 167.

الروحي يعني أن الرحيل لا يؤثر في الحب بينهما، المهم الوفاء بينهما، فالاتصال الروحي نتج عن شكّها وخوفها لما كان عليه من طباع.

وبما أن الحكاية مقطع سردي تام أمكننا استخراج العلية السردية في ترتيب الأطوار الخمسة داخل هذا المقطع وهي على هذا النحو.

الوضع الأول – الخوف من الرحيل و التحذير الموجه للحبيبة من خطر البين والفراق

الوضعية الثانية : – تحقق الإمكانية : الرحيل الفعلي أي توجه الركب والترحال.

الانتقالية. – التحول : من الرحيل المادي إلى هجر الحبيبة.

– التأزم : خوف الحبيبة من محبوبها لعدم ثقتها به.

الوضعية النهائية : – رد فعل أو تقويم الحبيب يوضح سبب لسوء الفهم (إزالة سوء الفهم)

الانفراج الحل : الاتفاق على موعد للقاء.

الوضع النهائي : زوال خطر البين (تحقق رغبة الحبيب).

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر صرّح بمغزى الحكاية، وهذا ما نجده مقترنا أو قرائن نصية تجعل القارئ لا يظلّ المعنى فمن البيت الأول يتضح لنا أن الشاعر يسمو بعاطفة جميلة وهي الحب وأنه ممن يدينون الفراق والبين وأن التذكر يؤدي بصاحبه إلى التهلكة والسقم وإن كان صحيحا معافى.

تذكرت إذ بان الخليط زمانــــــــه وقد يسقم المرء الصحيح التذكر

وأيضا :

كأني لما أن توليت به النـــــوى من الوجد مأمون الدماغ محيّر

إذا رمت عيني أن تفيق من البكى تبـــــــادر دمعي مسبلا يتحدّر[1]

هذه الأبيات و كل أبيات القصيدة تكاد تكون تصريحا بمؤدى القصيدة إن تحليلنا لمقومات القصة في قصيدة : " **أتحذر وشك البين أم لست تحذر** ".

أتاح لنا الوقوف عند هذه المعايير التي توفرت على مقومات جنس سردي بعينه وهو القصة القصيرة، معرفة أن النص الشعري خضع في بنائه وترابط ملفوظاتها وانسجامها لمقتضيات هذه الفن السردي، والاطمئنان بانتماء الحكاية في هذا النص إلى

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص166.

القصة القصيرة في كل مرة يتأكد أكثر وخاصة من خلال التحليل، وهي عند دارسي القصة القصيرة " **عبارة عن شخص واحد وشحنة انفعالية واحدة، أو مجموعة من الشحنات الانفعالية أثارها موقف بعينه** " [(1)] فتعتبر الشخصية في القصة القصيرة هي العنصر الذي يرى بوضوح بالإضافة إلى واحد من هذين الموقفين :

أ) الشخصية تريد شيئا أو شخصا ويجد عقبة في الوصول إلى ما يريد.

ب) أن شيئا ما أريد بأحد الأفراد يرفضه البطل وحسبما يبدو وأخذ هذا الفرد أو الشيء يتجاوز البطل " [(2)] ،وهذا ما يلاحظ جليا في الخطاب الشعري عند عمر بن أبي ربيعة.

أما فيما يخص الخاصية الثانية والتي هي وجود حبكة.

فبالإسقاط نجد أن الخاصية الأولى والتي هي الشخصية التي احتوتها القصيدة، وهذه الأخيرة ذات حدث واحد، وهو البين واللقاء أي أنه يحتوى على فكرة واحدة وذلك انطلاقا من التساؤل المطروح في أول البيت ،وهو يصور خوف الشاعر من البين عن من يجب وهو يريد هنا الشخصية المشاركة في القصة **(الحبيبة)** ولكن الرحيل حان دون ذلك ،وهي الخاصية الثانية في القصة القصيرة وذلك لأنها نوع سردي فقد احتوت القصيدة على مقومات العمل السردي،وكان تركيز الشاعر على البطل وحالته النفسية حينما تذكر رحيل محبوبته، فهو يوصيها بعدم التسرع ويطلعها على أشجانه لكي لا تعاني ما يعانيه، فوضح ذلك في أكثر من بيت هذا التكرار هو سرد أحادي يهدف الشاعر من خلاله إلى تأكيد الأثر الناتج عنه، كما عمل على ترتيب الوقائع وفق النسق الذي يؤدي إلى تحقيق التحول في رأي الحبيبة.

نخلص مما تقدم إلى المحتوى السردي في قصيدة "**أتحذر وشك البين أم لست تحذر**" قد تشكل في هيئة حكاية تامة توفرت على خصائص جنس سردي هو القصة القصيرة مما تم نسجه من تضافر فنّي الشعر والقصة القصيرة في بناء هذا النص يبيح لنا تسميته " **القصيدة القصصية** " المتداولة في النقد المعاصر.

(1) إنريكي أنديرسون إمبرت : القصة القصيرة ،ص 52.

(2) المرجع نفسه : ص 52.

كما أن مؤلف القصة القصيرة أيضا من منظور إبداعي ما هو إلا شاعرا[1] فليس أمامه إلا أن التعبير عن خبرة محددة بكلمات مجردة من هنا كان التداخل بينهما إلى حد كبير.

وتجدر الإشارة إلى أن الديوان في معظمه قص شعري، بعض القصائد تحتوي على مقومات القصة التي سبق تناولها، وبعضها الآخر يفتقر إلى هذه المقومات مع المحافظة على الأداة الأكثر توظيفا في الديوان، وهي الحوار وافتقرت إلى أهم عنصر وهو الحبكة. على الرغم من أن الشاعر ينتقل بين شخصياته بكل حرية وله قدرة فائقة على ربط الأحداث، ومن الأمور المتوفرة في شعر عمر القصصي العنصر الدرامي هذا العنصر الذي يكمن في قدرته على تبليغ القارئ الإحساس بالحياة اليومية، وأيضا باللحظة التي يعيشها إحساسا فعليا، يتجسد هذا العنصر أيضا في ربط الإحساس بالواقع وتجسيده تجسيدا شعريا معتمدا على اللغة اليومية وعلى الصور العادية في المشابهة وعلى "الحوار وأنواعه القصير والطويل والدرامي والسردي"[2]، هذا الأخير الذي مثل مختلف الأصوات السردية في المقطوعات الشعرية، و لأن عمر بن أبي ربيعة جعل الحوار والقص سبيلا لتجلية الشعرية التي أصبحت تجريبا (سرد، حوار، وصف) بدل تصوير وتشخيص لهذا تبدو الحبكة ضعيفة البناء، وهو ما ميز معظم باقي المقطوعات في الديوان، أمر طبيعي لأن التجربة الشعرية لها أدواتها التي هي غير تقنيات فعل الحكي لهذا قد ابتكر لنفسه جنسا شعريا مختلفا عن الأجناس المعروفة وكأنه يقصد إلى ذلك قصدا لأجل تمرير رسالة سواء كانت إبداعية سياسية، اجتماعية، فكان الراوي في شعر عمر بن أبي ربيعة راويا عليم وهو راو مندرج في الحكاية، و أحداث الحكاية قليلة التشعب تقتصر على حدث واحد مثلا اللقاء، وباقي الأحداث تخدم الحدث العام، كما أن مطالع بعض المقاطع هي عبارة عن استذكار سابق ينساب بسهولة إلى الحكاية الحاضرة، إذ نجد في قصة " الثريا "، أن الشخصيات هي الثريا، عتيق، البطل، وصويحباتها.

[1] إنريكي أنديرسون إمبرت : القصة القصيرة، ص 07.

[2] عبد الفتاح نافع : الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، الأردن، 1984، ص 10.

ونجد انعدام المغزى في بعض القصائد المحتوية على بعض عناصر القص، مما يجعل القارئ يتساءل عن سبب روايتها، ليكون هنا القصص عبارة عن إبراز عضلات فقط.

نموذج من المقطوعة ذات الرقم 85والتي يقول فيها:

دعاني إلى أسماء من غير موعد صروف منايا كان وقفا جمامها [1]

فالقارئ يجد أن القصة القصيرة هذه تكون من :

اللقاء صدفة، اللقاء الفعلي، وجود المعارضين، حالتي الانفصال والاتصال، إلا أن المغزى منها لم يكن واضحا من قبل الشاعر للقارئ.

فيكون توظيف الحكاية هنا لتصوير انفعالات البطلة عند لقائها بالبطل (حالة أسماء النفسية عند اللقاء غير مرتقب)، وما يفسر هذا الحكم هو رواية الأحداث بضمير الغائب المؤقت واستعمال المفرد والجمع (قلن لها) بعدها يتحول الخطاب إلى المخاطب فتكون الوظيفة المهيمنة هي الوظيفة الانفعالية لتتماهى الحدود بين السرد والبث الوجداني ،وتبدو واهية الخيوط في بعض الأحيان لأن الشاعر قام بتقديم رؤيته وقارنها برؤية الراوي ليخلق التساوي بينه وبين هذا الأخير ليحدث الإيهام للقارئ بواقعية الحكاية.

إن هذه القصيدة القصصية ما هي إلا تصوير لأحاسيس التي انتابت الشاعر ومحبوبته أثناء اللقاء، والملاحظ أن الشاعر عمل على إيهام القارئ بأن الحكاية قد تكون متوفرة على مقومات القصة، وذلك بإشراك عنصر آخر بين الشاعر و أسماء و "هن النسوة اللواتي كن معها". فبدل نقل اللقاء نقلا شعريا محض عبر عنه سرديا أو قصصيا فتتوسط القصيدة بين الغنائية و القصصية باعتبار اقتران القصيدة بضمير المتكلم مما يؤدي إلى بروز الوظيفة الانفعالية، و هي العنصر المحدد للشعر الغنائي من غيره لأن الأنا هو الوسيلة المعبرة عن الوجداني، أما الجانب القصصي فما تعلق بالآخر لتكون الحكاية في هذه القصيدة ما هي إلا "أداة تصويرية لرؤية شعرية في جوهرها و هي في ذلك لا يمكن أن تخضع لهيمنة الخطاب الشعري"[2].

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 219.

(2) صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص 93.

إن هذا الحضور السردي في جسد القصيدة الشعرية وحيث تمثل الحكاية عنصرا متوفرا ضمن مقومات القصة وأما الشكل الثاني وهو الحكاية المفتقرة إلى مقومات القصة ينم على مقدرة الشاعر على دمج هذين الجنسين معا، إذن كيف تمكن للشاعر من مزاوجة الجنسين معا ؟

2-بنـــــاء الأحداث في قصائد المدونة :

بعد التطرق لمقومات القصة في القصائد المدونة نتناول ملامحها القصصية ونضعها تحت المجهر، فإن ورود هذه العناصر الخاصة بالقص في الشعر يكون ورودا شعريا لما تتعرض له المادة القصصية من تغيرات أثناء وجودها داخل الكيان الشعري فإن ما يصيبها من تغير يكون سببه " عنصري النظم واللغة الشعرية اللذين يحكمان الشعر منذ الأزل "[1]، إن هذا الاختراق الذي تتعرض له المادة الحدثية يكون اختراقا مختلفا عن الاختراق داخل النص النثري. لذلك كانت صيرورة السرد داخل الشعر لها ميزة الشعرية إذن فالإشكال المطروح هو كيف انتظم السرد داخل الشعر وإلى أي مدى استوعب الشعر هذا الحضور ؟

إن ما يتعرض إليه المحتوى الحكائي من اختزال وحذف وإتلاف ينبع من طريقة عرض الحدث داخل القصيدة، و " تعد هذه الأشكال متداخلة فيما بينها في كل قصيدة من القصائد السردية "[2]، ففي بعض القصائد يكتفي الشاعر بالإشارة إلى الحدث الرئيسي فهنا في هذه القصيدة ذات الرقم 155 والتي يقول فيها :

ليت هندا أنجزتنا ما تعد   وشفت أنفسنا مما تجـــــد[3]

إلى آخر بيت :

(1) فتحي النصيري : السردي في الشعر العربي الحديث، ص 145.

(2) محمد زيدان : البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سوريا، 2004، ص 87.

(3) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 321.

كلما قلت متى ميعــــادنا ضحكت هند وقالت بعد غد[1]

فنجده لا يصرح ما هو هذا الوعد، وما يقوم بعرضه في هذه القصيدة هو الحوار الذي جرى بينها وبين صويحباتها حول نسبة جمالها في نظره ونظرهن، ليصفها كنتيجة حتمية لذلك التساؤل الذي طرحته.

أكما ينعتني تبصرنني عمّركن الله أم لا يقتصد[2]

هذا الوصف الذي يلي التساؤل ما هو إلا صورة المحبوبة من وجهة نظر البطل، ولكن يواصل عمر سرد وصفه لملامح شخصيته ورسمها رسما يقارب رسم الفنان بالريشة لنجده مباشرة بعد الوصف يدخل في الاستذكار والاسترجاع *، إذ يرجعها إلى اليوم الذي التقى فيه البطل بالبطلة (هند) وكيف جرى لقائهما الأول، وكيف تم التعارف بينهما، تكون هناك قصة ثانية من الناحية الزمنية إذ يعود بنا الشاعر إلى الوعد الذي قال عنه في أول بيت، فتكون القصة هنا منقسمة إلى زمنيين هما : الآن وفيما مضى ففي القصة نجد أنها تحوي مقطعين سرديين هما المقطع – أ – الذي يمثل المنطلق السردي ويتجلى ذلك في قوله :

ليت هند أنجزتنا ما تعد وشفت أنفسنا مما تجد

والمقطع السردي – ب – يعتبر مقطعا استيعاديا أو استرجاعيا، فهو استعادة يمكن وصفها بالذاتية " لأن الشخصية هي التي تروي الحكاية برواية الأفكار الحالية "[3]، ويتجلى هذا المقطع في قوله :

ولقد أذكر إذ قيل لهــــــــا ودموعي فوق خذي تطرد

قلت : من أنت، فقالت : أنا من شفّه الوجد وأبلاه الكمــد

نحن أهل الخيف من أهل منى من المقتول قتلناه قـــود

قلت : أهلا أنتم بغيتنــــــــا فتسمّين، فقالت : أنا هنــد

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 324.

(2) المصدر نفسه : ص 321.

* الاسترجاع : كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، وهو يعد حكاية ثانية زمنيا، جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ترجمة محمد المعتصم، ص 51-58.

(3) جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 51.

فالمقطع – **ب** – تابع زمنيا للمقطع – **أ** – فلقد أدى المقطع الاسترجاعي دور العامل المساعد على جعل القصة تفتقد إلى التصريحية، بالوعد الذي قطعته " **هند** "، فلا يبين إن كان هذا الوعد وعدا أم وعيدا لأن البيت الثاني من القصيدة يبن أن ما تعده هند ما هو إلا وعيد.

واستبدت مرة واحــــــــــدة إنما العاجز من لا يستبــــد

فالقرينة اللفظية " **استبدت** " لا توحي بأن الوعد هو لقاء كما يتضح في نهاية القصيدة،إنّما هو وعيد .تعجز هند عن تنفيذه ،كما نجد أن التلميح أدى دوره في هذه القصة ،خاصة ما جاء من غيرة النسوة إذ وصفها على أنّها عادة وطبع في البشر :

حسدا حملنه في شأنها وقديما كان في الناس الحسد[1]

فالشاعر لا يطلعنا عن سبب هذا الحسد فيهمل ذكر التفاصيل، ويرجع ذلك إلى ضيق الشعر بذكر التفاصيل وهذا ما يمثل مظهرا من مظاهر الاختزال الخاصة بالمادة الحدثية التي تستجيب مقتضى التكثيف في الشعر، " لأن حكاية التفاصيل الدقيقة توقع الحدث في التقريرية وتبعده عن الشعرية "[2]، ولعل أهم تقنية استعملها الشاعر لخلق شعرية لقصته هي تقنية الترتيب الزمني التي سبق التطرق إليها، فقد قفز على الزمن الذي كان فيه وحذف أجزاء الحدث ليصل إلى اللقاء الذي تخلفه هند. إذ نجد أن الشاعر قام بتحطيم السرد (الترتيب الزمني للأحداث) وذلك باستعمال تقنيتي الاستباق والاسترجاع. إن هذا التحطيم أو الخرق أو الاختزال الذي تم تناوله لا يتلف من تماسك الحكاية. أما في قصيدته :

طال ليلي وتعناني الطرب واعتراني طول همي بنصب [3]

إذ نجدها تروي حكاية رسول بعثت به الشخصية البطلة والتي وردت تحت اسمين في موضعين مختلفين **أسماء** و **هند** وهما :

أرسلت أسماء في معتبة عتبتها وهي أهوى من عتـــب

وفي

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 321.

(2) ينظر، نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد، ص 109.

(3) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 385.

إن كفي لك رهن بالرضا فاقبلي يا هند، قالت : قد وجب[1]

إلى الشخصية البطل فوجدهم نياما فرجع وكذبها القول، حيث قام بإخبارها أنهم أيقاظ ولم يفتحوا له الباب، وأن البطل له حاجة في نفسه لا يعلمها الرسول، فكردة فعل على الكلام المنقول من قبل الرسول تصدر الشخصية البطلة أمرا وقرارا ينص على عدم الالتقاء به مدى الحياة، يتطلب هذا القرار محاولة استرضاء من طرف البطل ويسألها فيه أن تراجع هذا القرار وليتحقق له ذلك يبعث بجارية حاذقة ليترك في النهاية القصة مفتوحة، إذ يبقى السؤال المفتوح هل رضيت أم لا ؟ ولكن من خلال علاقات الحضور المتوفرة في النص : من ذكاء الجارية وتسييرها للحديث الدائر بينها وبين البطلة نستنتج أنها سوف ترضى في الأخير.

إن المهم في هذا الأمر هو طريقة عرض الأحداث من قبل الشاعر أي ما هي الطريقة التي توخاها في ذلك ؟

أن أتى منها رسولا موهنا وجد الحي نياما فانقلــب

ضرب الباب فلم يشعر به أحد يفتح عنه إذ ضــرب

فأتاها بحديث غاضهـــا شبّه القول عليها وكــذب

قال : أيقاظ، ولكن حاجة عرضت تكتم عنا فاحتجب

إلى غاية :

ولعمدا ردّني، فاجتهدت بيمين حلفة عند الغضــب[2]

في هذه الأبيات يشير إلى سبب الغضب، ويشرح لها السبب الحقيقي الذي أدى إلى غضبها هذا الغضب، الذي كان مزدوجا حتى أن البطل تأثر به وأورثه هما وحزنا فهنا لم يضمر الشاعر التفاصيل الخاصة، بل فصل مقالة الرسول وبين كذبه وهذا التفصيل، الذي ظهرت فيه الحبكة مبنية بناء منطقيا، فالشاعر نسج حبكته اعتمادا على البواعث التي تلقتها شخصيته إذ بين لنا رد فعلها[3]، هذا ما خلق للقارئ حالة من الترقب خاصة عندما بعث الجارية لاسترضائها وترك للقارئ حرية اختيار النهاية التي يريدها.

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 386.

(2) المصدر نفسه : ص 386.

(3) انريكي أنرسون : القصة القصيرة، ص 213.

أما في القطعة – 74 ب – فقد عمل التلميح دوره الكبير في ذلك إذ ساد أحداث القصة، فأحداث القصيدة القصصية هذه تدور حول غضب هند من البطل لتصديقه أقوال الوشاة وقطع أواصر الحب بينهما بسبب ذلك. لتأتي القصيدة عبارة عن محاولة لتبرير الموقف وإزالة سوء الفهم الحاصل، ففي مرة يصرح وفي مرة يلمح في قوله :

و والله ما أحببت حبك أيّمـــــا ولا ذات بعل يا هنيدة فاعلمي

فصدّت وقالت : كاذب، وتجهّمت فنفسي فداء المعرض المتجهم

فقالت وصدّت : ما تزال متيمـــا صبوبا بنجد ذا هوى متقســـم [1]

فالملاحظ أن الشاعر يصف هذا الحدث مع رسم أفعال وأقوال الشخصية هند من تكذيب للبطل وصدود، هذا التصوير الدقيق يقارب الحدث القصصي مع الحدث المسرحي، مع العلم أن الشاعر قد قام باختزال كيفية اللقاء، ودخل مباشرة في معاتبة الشخصية له، كما أن الاختزال شمل ذكر أسباب وعدم التفصيل في أقوال الكاشح، هذا السبب الذي يأتي فيما بعد. إذ أضفى هذا الاختزال على السرد نوع من التكثيف والإيحاء وهو ما يلائم دائما طبيعة الشعر، وعند قراءة القصيدة للبحث عن السبب الذي كان وراء غضب هند وحول استرضائها من قبل الشاعر نجد أن اللقاء الاشاري الذي تم بينهما في الثنية، حيث أنه لم يقدم تعريفا ولا وصفا لهذا المكان ولا لموقعه فكان اللقاء ملمحا إذ انعدمت فيه الأفعال اللسانية وكان التواصل بينهما تواصلا اشاريا ولعل الفعل **أومضت** يحمل دلالة هذا اللقاء من أوله للتعاقب الأفعال الدالة على التواصل غير اللغوي " **أومضت، أشارت بطرف العين، أن الطرف قد قال، وأبردت طرفي** " أي هنا اتفق البطل والبطلة على شفرات ليتم التواصل بينهما.

إن هذا الاختزال في المادة اللسانية مفروض عليهما مخافة الكاشح الذي يسعى لهدمه والتفرقة بينهما ليواصل الشاعر اختزال المادة الحدثية لذلك باستعمال طريقة جديدة وهي تحويل الخطاب من اشاري إلى لساني في قوله :

فأبردت طرفي نحوها بتحيـــــــــة وقلت لها قول امرئ غير مفحم

فقالت : أطعت الكاشحين، ومن يطع مقالة واش كاذب القول ينـــدم [2]

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 200.

(2) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 204.

فتغيير نبرة الخطاب وتحويله من إشاري إلى لساني يستلزم تغيير الفضاء الذي تتواجد فيه الشخصيات، ومنه نستنتج زوال الخطر الكاشح الواشي وبزوال الخطر تتغير نبرة الخطاب وتتغير الوضعية، التي توجد فيها الشخصيات أي أنهما في مكان بعيد عن أعين الكاشحين.

نجد أن الشاعر لم يفصل في ذلك واكتفى باختزال المادة الحدثية كنوع من الاختراق في المستوى السردي وكل ذلك لتسريد الشعر، وتشعير السرد.

وكما رأينا أن الشاعر ألف قرن الموت والقتل بالهجر والبين ففي هذه القصيدة يخاطب هند بأن تراجع نفسها قبل أن تقدم على فعل تِؤثم عليه وهو قتله بوسائل غير وسائل القتل المعروفة (الوسائل المادية)، إنما وسيلة القتل هنا هي وسيلة معنوية وهي الابتعاد عنه، لأنه متيم بها وسيلقى حتفه إن هي فعلت ذلك فلم يصرح بالوسائل القتل المادية ولم يشر حتى إليها، ولكن الموت عنده أهون من فقدان حبيبته إلى درجة أنه يخاف أن تؤثم وتعاقب بذنب ربما يكون هينا فنجده يكرر ذلك في أول القصيدة وفي آخرها في قوله :

ألا قل لهند إحرجي وتأثّمـــــــــي	**ولا تقتليني، لا يحل لكم دمــــــــي**

وأخر الأبيات :

فإن تقتليني من غير ذنب أقل لكم	**مقالة مظلوم مشوق متيـــــــــم :**
هنيئا لكم قتلي وصفو مودّتـــــي	**فقد سيط من لحمي هواك ومن دمي**[1]

فنجده ينهاها عن القتل في أول القصيدة ولكن يرضى في نهايتها بقتله حتى وإن كان بلا ذنب ويهنئها على هذا الفعل وهو راض، زد على ذلك يعرض مودّته لها على الرغم من كل شيء.

أما ما نجده من قفز على الأزمنة وإيجاز في قوله :

فجاءت تهادى كالمهاة وحولها	**مناصف أمثال الضباء حســـان**
فلما التقينا باح كل بســـــــرّه	**مع العلم أن ليس الحديث يخان**
فبت مبيتا ليس مثل مكاننـــا	**لمن لذّ أو خاف العيون مكـــان**
فلما تقضى الليل إلا أقلـــــــه	**هببنا ونادى بالرحيل سنــــان**



(1) المصدر نفسه، ص 199.

رجعنا ولم ينشر علينا حديثـــا عدو، ولم تنطق به شفتـــــان[1]

فهو لم يصرح بمكونات اللقاء الحدثية أو القولية إلا بالنزر القليل فهو في كل مرّة ينوع في اللقاء ففي كل مرة يلقاها بشكل مغاير فمرة مفاجأة كقوله :

الداخل البيت الشديد حجابــه في غير ميعاد أما يخشى الردى[2]

أو بعد تحديد موعد متفق عليه في قوله :

وآية ذلك أن تسمعـــــــــي نداء المصلين يا معمـــــــــــر[3]

كما أنه قد يلقاها مع صويحباتها في ركب من الجميلات كما في القطعة رقم 111 وغيرها وأيضا قد يشير في هذا اللقاء إلى محاسنها أو يتحدث عن الجانب النفسي لكليهما[4].

وفي هذا المقطع الخاص باللقاء لم يتحدث الشاعر لا عن محاسن البطلة ولا عن الجانب النفسي لهما، إنما قام باختصار أحداث اللقاء واكتفى بالحديث عن موقع المكان الملائم للقاء الخفي، فهو مكان مناسب لكل من يرغب في ذلك، فهو مكان آمن من أعين الوشاة والأهل.

كما يرجع ذلك إلى سرية الأمر، فالأمر الذي كان بينهما لم تكشف به شفتان هذا التعميم يشمل حتى الحبيبين فلا يجوز لهما ذكر ما حصل أثناء اللقاء حتى لا يصل الأمر إلى من يخافونه لكي لا يبتر حبل الود بينهما كما يحث عادة. فحذف مجريات اللقاء لم يكن وليد الصدفة أو غير ذلك إنما جاء خدمة لتلك الشعرية الكامنة في القصة. هذا فيما يخص اللقاء أما الانصراف فيكون بإيحاء من طرف آخر غير الشخصيتين الفاعلتين لأنهما لا يريدان الافتراق ولكن يفرض عليهما لطبيعته السرية فالانصراف يشير إليه " سنان "، هذا فيما يخص الاختزال الخاص بالمادة الخيالية أو الخطابية.

فهناك من القصص ما توجد له مرجعية واقعية، ومنها قصص واقعية فعلا يقوم الشاعر بإعادة صياغتها شعرا، مثل ما جاء في قصيدته ذات الرقم 45، والتي كانت

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 263.

(2) المصدر نفسه، ص 472.

(3) المصدر نفسه، ص 301.

(4) ينظر، شكري فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، 1982، ص 522.

بدايتها طللية تحدث فيها عن شوقه لهند والسمر معها، ويبين كيف أنه يحب الجمال والحسن ليكون الشوق هو الذي يوحي له باللقاء، ولكن اللقاء هنا فيه نوع من الخطورة على الشاعر لأنها تشوه سمعته ولكن هذه المعضلة يجد لها حلا من قبل صديقه، فما عليه إلا أن يركب مراكب النساء بعد أن يلتثم، فما كان من البطل إلا الامتثال لهذه المشورة فهكذا شفى غليله من الشوق والتقى بهنّ معتقدا أنه خدعهن ولكن في الحقيقة هن اللواتي قمن بخداعه وتنتهي هذه القصة بهذه المفاجأة، ولكن ما مدى توافق هذه القصيدة القصصية مع القصة الواقعية كما وردت في الأغاني؟ فهو يذكر في هذه الأبيات الحادثة التي جرت له مع هند وصويحباتها، وكيف كدن له وخدعنه فقام بإضمار الجزء الأول من الأحداث وهي أحداث كثيرة، واكتفى بسرد الجزء الأخير من أحداث القصة، يرجع ذلك لطبيعة الشعر* ،من جهة ومن جهة أخرى لكي لا يقع الشعر في التقريرية، والدليل على ذلك هو حذف الأحداث فالمطلع على تفاصيل القصة الواقعية لا تفوته الإحالة المرجعية في لفظة **اكتفل والتثم** فهذه الحبكة التي استعملها البطل للقاء الحسناوات، بالطبع بإيعاز من صديقه "**خالد الخريت**".

إن اختزال الأحداث والتي أهمها كيفية اكتشاف أمر البطل، وكيف أن "**هندا**" خططت لذلك مع "**خالد**" ،ويعد من ناحية السرد من خصائص التكثيف والإيحاء وهذا ما يلائم طبيعة اللغة الشعرية، ويعني أن خرق المحتوى الحدثي إنما هو شكل من أشكال تشعير القصة.



* طبيعة الشعر تعني عدم استطاعته لذكر كل الأحداث لكي لا يقع في التقريرية.

والجدول التالي يبين ويفصل ما كان قد قيل سابقا.

الأحـــــداث الواقعيـــة	أحداث القصيــــدة القصصيـــة
– اتفاق هند مع خالد على خداع عمر (الشاعر).	– تمهيد طللي.
– جعل اللقاء صدفة من قبل هند.	– وصف الشوق للقاء هند والجميلات.
– تحديد مكان هند وصويحباتها من طرف خالد.	– جعل اللقاء وليد الصدفة من قبل البطل.
– الحيلة التي دبّرها خالد.	– تزويد البطل بحيلة لتحقيق هذا اللقاء.
– تطبيق الخطة وجعلها صدفة من قبل الشاعر.	– لقاء هند وصويحباتها.
– إنكارهن له.	– إنكارهن له (تمثيلية).
– إنشادهن الشعر لجميل و الأحوص.	– تبادل أطراف الحوار بينهن.
– انكشاف أمره ونزع العمامة على رأسه من قبل هند.	– انكشاف أمره.
– صدمة الشاعر بأن الأمر خدعة من طرفهن.	

مما تقدم نلاحظ مما تقدم أن القسم الأول من الأحداث قد تجاهل الشاعر ذكره، فافتتح قصيدته بالوقوف على الأطلال، بدلا من ذكر الاتفاق السري الذي تم إبرامه بين **خالد (الخريت) وهند** ،واكتفى ببناء القصيدة على الأحداث التي جرت بينه وبين صديقه أي الحيلة التي أشار بها **خالد** على البطل للقاء الحسناوات. فإتلاف الأحداث الواقعية وعدم ذكرها والتصريح بها في ثنايا القصيدة القصصية يعرف بالحذف وهو حركة سردية (*). تكون صريحة أو ضمنية أو افتراضية تشير إلى القفز على الأزمنة في الحكاية، بحيث ينعدم وجودها في الخطاب إذ يقوم الشاعر بحذف الأحداث أو الحكاية ككل حتى لا يبقى بعض الملامح القصصية ،ويكون إدراك وجود الحكاية من خلال عناصر الحضور بذلك تكون عناصر الغياب أكثر سلطة في الخطاب من حيث تراجع عناصر الحضور إذ تعد هذه الأخيرة المؤشرات النحوية الدالة على الحذف، كما أن التمهيد الذي امتد على مساحة سبعة أبيات لم يتطرق الشاعر فيه لذكر الاتفاق الذي جرى بين "**خالد**" و"**هند**" هذا ما

(*) ميز جيرار جينات بين ثلاث أنواع من الحذف : الحذف الصريح ب الحذف الضمني والحذف الافتراضي وهو حركة سردية تدرس من وجهة النظر الزمنية وذلك بتفحص زمن الحكاية وزمن القصة .انظر خطاب الحكاية ص 117 – 118 – 119.

يدعو القارئ إلى التخمين حول مدلول المحذوف من الحكاية وينتج عندما تتكشف الحيلة وليس قبلا لأن الحكاية تبدأ من:

فقلت لمكرهن بالحسن : إنّمـــــــا ضررت، فهل يستطيع نفعا فتنفعـــــا؟

وأشريت فاستشرى وإن كان قد صحا فؤاد بأمثال المهى كان موزعــــــا

وهيّجت قلبا كان قد ودّع الصبّـــا وأشياعه فاشفع عسى أن تشفعـــا

لئن كان ماحدّثت حقا فمـــــا أرى كمثل الأولى أطريت في الناس أربعا

فقال : تعال أنظر، فقلت: وكيف بي؟ أخاف مقاما أن يشيع فيشنعـــــا

فقال: إكتفل ثمّ التثم فائت باغيـــا فسلّم، ولا تكثر بأن تتورعــــــــا(1)

هنا تتجلى قضية الاتفاق بين خالد وهند(الاتفاق السري) * من خلال المشورة التي قدمها خالد إلى البطل ولكن مجريات التحضير للقاء كانت ممتدة زمنيا. وذلك من خلال الحوار الذي دار بين البطل وخالد؛ إذ تولى خالد مهمة إثارة الحافز لدى الشاعر واستغلال نقطة ضعفه وهي الحسن والجمال وتتبع الشاعر لهما أينما حلاّ وذلك بواسطة الوصف الذي اختص بتبيان مفاتن الفتيات وسنّهن وعددهن في قوله:

لئن كان ماحدّثت حقا فمـــــا أرى كمثل الأولى أطريت في الناس أربعا

فالفعل "كان " كمؤشر لغوي دال على أن خالدا قد نقل لعمر حديثا مفاده أن الفتيات ذوات حسن وجمال أخاذ ، وما زاد إغراء البطل هو تحديده للعدد والموقع ليكون الفعل السردي الموالي ما هو إلا رد فعل عن هذا الإغراء، وما يزيد إثارة البطل هو دعوته لرؤيتهّن عن كثب وتتجلى العقدة أو الأزمة في وجود مانع للذهاب وهو التشهير والتشنيع، فيقترح التنكر كبديل لهذا التشهير، ففي هذه المقطوعة الأحداث مذكورة بتفصيل أما مجريات اللقاء و أحداثه فتكون محذوفة حتى أن أمر انكشاف التنكّر أيضا محذوف إذ يفتقر النّص إلى مؤشرات انكشاف أمر البطل فيقول :

فلما تنازعنا الأحاديث قلن لي: أخفت علينا أن نغرّ ونخدعا ؟

فبالأمس أرسلنا بذلك خـــالدا إليك وبيّنّا له الشأن أجمعـــا

(1) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص 178.

* القصة الواقعية أبطالها هم خالد الخريت، هند، الرباب ومجموعة من النسوة نصبن فخا لعمر بن أبي ربيعة ليتنكر ويأتي في صورة أعرابي لينكشف أمره في نهاية المطاف، أنظر الأغاني مجلد 22 ص 34. 35. 36.

فما جئتنا إلاّ على وفق موعد   على ملأ منّا خرجنا له معـــا[1]

فالبطل في نهاية الخطاب يكشف أمر الاتفاق السري الذي جرى بين خالد وهند على الإيقاع بالبطل. لنصل إلى قوله تعالى " إنّه من كيدهن إن كيدهن عظيم "[2] إذن كان يعتزم أن يخدعهن ولكنّهنّ كنّ سبّاقات لذلك، يختلف موقع حضور الراوي هنا فهو راو وليس عليما لهذا انطلت عليه خدعتهنّ فهو راو مساو للشخصية فلم يتمكن من اكتشاف الخدعة إلا بعد وقوعها عليه وبعد أن أخبر أنه مخدوع وليس خادعا كما كان يعتقد، ومنه انكشاف أمر البطل ومكر الفتيات من الأمور التي تجاوزها الشاعر بالذكر، وحذفها في بداية القصة، ولم يشر إليها ولو بإشارة لغوية بسيطة. لكي يوحي للقارئ بنوع من الحذر والحيطة إنّما تركه يتعرض للمفاجأة كما تعرض لها البطل، وما استعمال الحذف هنا إلا من باب التوسل إلى الشعرية، فيقوم بخترق قانون التطابق بين زمني الخطاب والقصة فيكون هناك ما يعرف بتسريع القص أو تبطيئه ويكمن التسريع في القفز على الأزمنة بينما التبطئ فيستعمل تقنيتي المشهد والوصف التي كانتا حاضرتين بقوة في هذا الديوان لأن هذا الشعر يقترب من التمثيل أكثر من القص، وتجلت فنية المشهد في الحوارات المنجزة داخل القصائد أما الوصف فقد كان على مستوى الوصف المادي والوصف المعنوي في هذه القصائد.

إن النماذج الشعرية التي تم انتقاها تكشف عن درجات متفاوتة من اختزال المحتوى الحديثي تراوحت بين حذف وتلميح لأجزاء الحكاية هذا ما أدى إلى " تعزيز الطاقة الإيحائية في هذه النصوص" [3] بل أكثر من ذلك أدى إلى خلق الغموض نوعا ما وهذا ما يعد مظهرا من مظاهر تشعير السرد وتسريد الشعر أي إخضاع الشعر لمقتضيات السردية.

(1) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص 179.
(2) القران الكريم سورة يوسف الآية 28. روا ية ورش عن نافع ص 238
(3) فتحي النّصري : السردي في الشعر العربي الحديث، ص 153.

المبحث الثاني
البنية الإيقاعية في القصائد السردية



البنية الايقاعيـــــــة في القصائد السردية

الإيقاع والسرد : من الصعوبات التي يواجهها القارئ عند تحديد القصائد السردية هي ارتباط هذه الأخيرة بالمكون الأساسي للعمل الشعري والذي يعد بدونه دون شعرية " فتنتفي عليه الشعرية بزوال إيقاع "[1].

والكلام عن السرد والتداخل القائم بينه وبين الإيقاع يتطلب فهم العلاقة القائمة بين الإيقاع والدلالة، هذا ما يترجم علاقة الصوت بالمعنى غير أن التعامل مع هذين المكونين السرد والإيقاع يكون تعاملا حذرا وباحتراس شديد، لأن كل مكون يدخل في تكوين جنس مستقل عن الآخر. فالسرد يدخل في تكوين النثر بصفة عامة، وهو صورة من صور تنظيم الخطاب وتحقيق الانسجام بين ملفوظاته، بينما الآخر (الإيقاع) يدخل في تكوين الشعر فهو " لا ينتمي إلى المادة اللغوية التي يتكون بها، فله علاقة بقانون الأعداد إذ يتولى الوزن تقسيم النشاط التواصلي إلى أزمنة متوالية " [2].

إن كل نظم هو رجوع " أي خطاب يكرر جزءا أو كلا بنفس الصورة الصوتية "[3].

بينما السرد هو صيرورة موجهة وتقدم خطي.

ولما كانت المدونة المدروسة من الشعر القديم (العمودي) كانت أولى المحطات

الإيقاع في الشعر العمودي : الاهتمام بالخطاب الشعري دون الخطاب النثري من جهة الجانب الصوتي يعود إلى أن جوهر الشعر هو الصوت، فهدفه ليس التوصيل كما هو في الخطاب النثري، إنما هو " انبناء الشعر على الكلمة في حد ذاتها "[4] من هنا فإن أهم ميزة خاصة بالشعر هي الإيقاع الذي يتضمن الوزن، القافية، الإيقاع الداخلي والخارجي وانسجام الملفوظات داخل الخطاب الشعري. كانت القصيدة القديمة شكلا موسيقيا مفتوحا يمكن أن " تتكرر فيه الوحدة الموسيقية إلى ما لا نهاية، شأنها في ذلك شأن الزخرفة العربية ".[5]

---

[1] علي جعفر العلاق : الدلالة المرئية، ص 150.

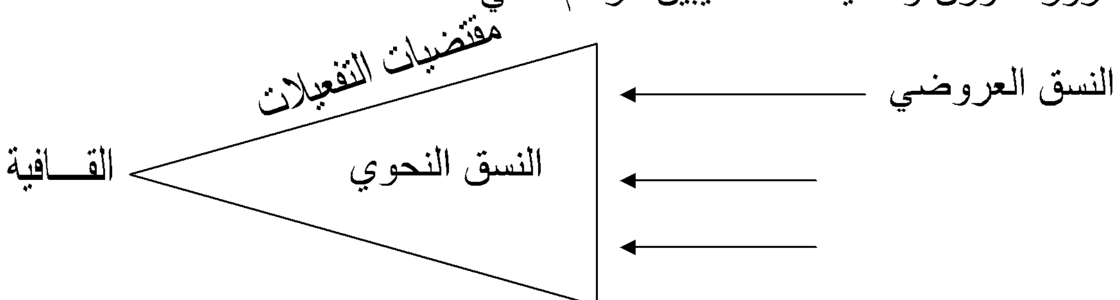
[2] جون كوهن : بنية اللغة العليا،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ص 65 .

[3] المرجع نفسه، ص 66.

[4] جمال بن الشيخ : الشعرية العربية، ترجمة محمد أوراغ محمد الولي، دار طوبقال، المغرب، ط 1، 1996، ص 272.

[5] شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة : تحليل نصي، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 53.

إذ تمتاز القصيدة العربية القديمة ذو شكلها الإيقاعي التناظري أي نظام الشطرين والتطابق يلازم القصيدة العمودية بين البناء الصوتي والبناء العروضي إذ يجب التعرف على البيت وما طرأ عليه من تغيرات من زحافات وعلل لأن دخول الإيقاع في التشكيل الشعري، يفترض أن يكون هناك انسجاما بين النحو والبحر الشعري أي انسجام الأنساق فيما بينها (النسق الإيقاعي والنسق النحوي)، لخلق الشعرية المنشودة فإن " النسق النحوي يتبع النسق العروضي وينبني وفقا لمقتضياته "[1]، إذ يخطئ الشاعر قواعد اللغة أحيانا لضرورة الوزن والقافية[2] كما يبين الرسم التالي :



الملاحظ أن الترسيمة توضح تبعية البنية النحوية للبنية الإيقاعية في غالب الأمر خاصة عند الشاعر العربي القديم (القصيدة العمودية)، وعلى سبيل المثال التضمين الذي هو ظاهرة إيقاعية تخضع للنسق النحوي إذ لا يستقيم المعنى نحويا ولا دلاليا إلا إذا أتم الشاعر البيت، إذ نجده عند عمر بن أبي ربيعة ما يلي :

فابعثيه فأخـــبرنه بعـــذري   واشفعي لي، فقد عنيت شفيعا

عند هند وذاك عصر تولى   بأن منا، فما يريد رجوعـــــا[3]

وهذه ظاهرة شائعة عند عمر بن أبي ربيعة بسبب نزوعه القصصي الذي يقتضي الاسترسال في الحوار. حيث يسمح نظام الشطرين في القصيدة باستيعاب مساحة البياض النص وآلياته، وخاصة إذا استعمل الشاعر التضمين، غير أن بعض النقاد المعاصرين يرون أن " الإيقاع في الشعر الحر يكون عونا للقصيدة على انفتاح القصيدة لغويا وإيقاعيا وصوريا وتركيبيا على طاقات النص وآلياته "[4].

[1] شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة : تحليل نصي، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 55.

[2] [illegible] : عمر بن أبي ربيعة، ص 76.

[3] عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 180.

[4] فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث ص 237.

إن الإشارة إلى اتساع الشعر سواء أكان عموديا أو حرا لأي نمط من الخطاب إنما " يتوقف قبل أي شيء على قدرات الشاعر الفنية وإحكامه لصنعته "[1].

هذا ما تحاول الدراسة تبيانه في شعر عمر بن أبي ربيعة، أي إلى أي مدى وفق الشاعر في بناء السرد داخل الإيقاع وكيف تكيف كل منهما مع الآخر؟.

قبل ذلك يجب معرفة الإيقاع في القصيدة القصصية.

خصائص الإيقاع في القصيدة القصصية : لمعرفة هذه الخصائص وجب رصد وجوه التعامل مع المكون السردي ومقومات الإيقاع في القصيدة العمودية وهي : الوزن، القافية الوقفة والروي وهذا ليس من باب اختزال لمقومات الإيقاع إنما للرصد المباشر والإحصاء الدقيق نوعا ما.

1 – الوزن : إن القصائد المخصصة لهذه الدراسة هي القصائد المحتوية على عناصر القص*، وهذه القصائد تدخل في عداد القصائد السردية، وأول ملاحظة هي بناء هذه القصائد في معظمها على البحر الطويل والذي يمثل نسبة عالية، وقد استعمل الشاعر البحر الطويل تاما بزحافات وعلل قليلة كما هو موضح في الجدول التالي :

القصيدة	البحر	النسبة %
1 45 54 74 أ 74 ب 111 168	طــويل	77.77
155	رمل	11.11
258	مجزوء الرجز	11.11

من خلال الجدول نلاحظ ما يلي :

استعمال البحر الطويل بنسبة **77.77 %** من مجموع القصائد المختارة، هذا البحر الذي يعد أكثر شيوعا واستعمالا في البحور الخليلية ولقد " جاء فيه ما يقارب ثلث فن

[1] فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث، ص 238.

* تم تحديدها وهي (45، 74-أ، ب، 111، 155، 168، 259).

الشعر العربي" [1]، كما أن الشاعر عرف معظم أشعاره على هذا البحر لمناسبته البنية القصصية في الشعر وهذا لأن الأوزان الطويلة والخفيفة لا تأتي من طبيعتها بل من عدد سكناتها وحركاتها، وما يتصل بتركيب الحروف والأصوات وتتابعها، أيضا لما تتوفر عليه من المقاطع وتنوع في التفعيلات، ما يسمح للشاعر بتفريغ مشاعره وأفكاره عبر تفعيلات هذا البحر والاستمرار مع طول هذه التفعيلات في بناء تلك القصائد.

إن النظم على الوزن الطويل في معظم القصائد له صلة ببنائها القصصي والدلالي ففي القصيدة الأولى التي مطلعها :

أتحذر وشك البين أم لست تحذر ؟ و ذو الحذر النّحرير قد يتفكر[2]

تتناوب المقاطع بانتظام الوحدات السردية، التي يروي فيها تجربته العاطفية والمقاطع الغنائية للتعليق على الأحداث والبوح الوجداني العاطفي ويوازي هذا التحول في المستوى الدلالي انتقال في مستوى الإيقاع.

إلا أن المقاطع الغنائية في القصيدة ذات الرقم **299 مائتين وتسعة وتسعين** والتي كانت نموذجا لتناوب المقاطع الغنائية والسردية، تكون أكثر وضوحا.

هاج فؤادي موقف ذكّرني ما أعرف[3]

وهي منظومة على مجزوء الرجز إذ الملاحظ أن الزحافات التي مست المقاطع الغنائية كانت أكثر من الزحافات التي طرأت على المقاطع السردية حيث غلب عليها الطيء (*)

مستفعلن ⟵ مستعلن = مفتعلن

0//0/0/ 0///0/ 0///0/

فهذا الزحاف هو الغالب في المقاطع الغنائية بينما المقاطع السردية لا يوجد تغير كبير سوى الخبن في

قالت لنا ودمعها وجدا علينا يذرف

قالت لنا ودمعها وجدن علينا يذرفو

---

(1) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، ط1، 1965، ص 59.

(2) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 165

(3) المصدر نفسه، ص 460

(*) هو حذف الرابع الساكن من التفعيلة.

0//0/0/0//0/0/　　　　*0//0//0//0/0/*

مستفعلن /متفعلن　　　مستفعلن /متفعلن

إن الإيقاع يحدث له تغير بتغير الدلالة أو تغير مسار الحكي حيث نجد أن الشاعر في " **كواعب ومسلف** " ،ويفتتح القصيدة بمقطع تمهيدي غنائي كوظيفة استهلالية للمقطع السردي الموالي الذي هو عبارة عن لقاء بينه و بين ثلاث بنات يصفهن وصفا خارجيا ليقع اختياره على واحدة من بينهن لها مميزات وصفات تفوق الأخريات في الحسن والجمال. ليكون الإيقاع في الجمل الشعرية إيقاعا سريعا مقارنة بالجمل السردية الحوارية وهذا لتخلل الطيء المقاطع السردية وبصورة متكررة، أما الخبن فكان قليل التواجد.

يعتبر تغير الزحافات من قبل الشاعر راجع إلى طبيعة التركيب السردي والتركيب الشعري؛ فبتغير الدفقة الشعورية يتغير الإيقاع كما أن " التكرار كان حاضرا في التحكم في نظام البيت إيقاعيا "[1]، لأن التكرار ساعد على إظهار الحالة الشعورية المسيطرة على النص ويكشف عن عمق الانفعال الحاد عند المبدع ،وذلك بتكرار أسماء الأعلام وكذا تكرار الحروف والأفعال والعبارات ومن نتائج هذا التكرار التوسع في اللغة عند حدود المألوف إذ أعطى لألفاظه معان قابلة للتأويل مما أدى إلى تعدد الدلالات في لغته الشعرية فيقوله :

فقلت لها : يا هم نفسي ومنيتي　　　ألا لا ،وبيت الله إني مهبّر

فقلت لها : إن كنت أهل مودة　　　فميعاد ما بيني وبينك عزور[2]

وأيضا ما نجده في خطابها الموجه إليه :

فقالت : فإنا قد بذلنا لك الهوى　　　فبالطائر الميمون تلقى وتحبر

فقالت : فإنا قد فعلنا وقد بـــدا　　　لنا عندما قالت بنان ومحجــر[3]

من خلال قراءة الجدول السابق نجد هيمنة البحور الخفيفة والسريعة الإيقاع غلب على القصائد الغنائية.

---

(1) شايلان جميل عباس : عمر بن أبي ربيعة، ص 242.

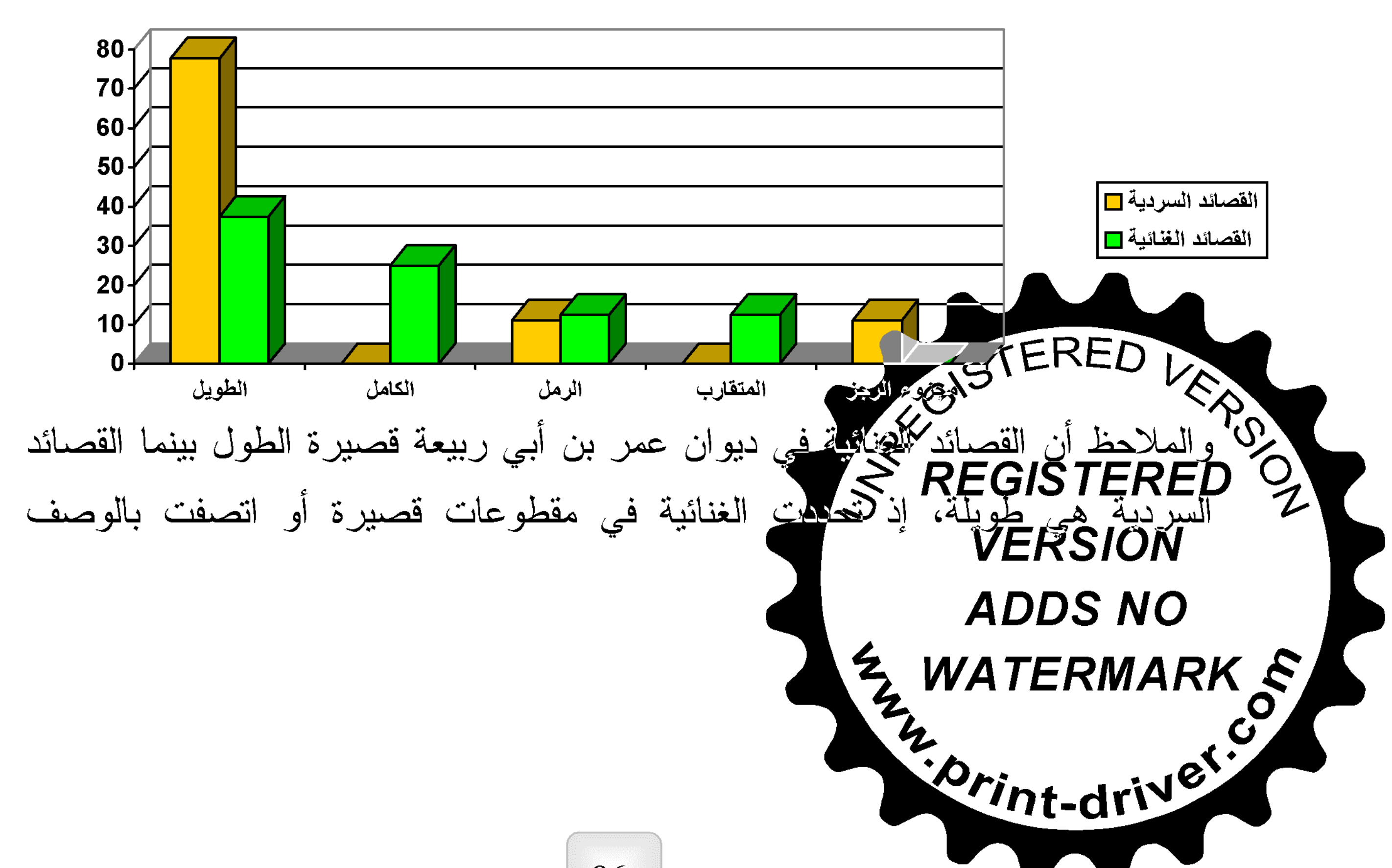
(2) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 166.

(3) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 166.

بينما البحر الذي ساد القصائد السردية هو البحر الطويل لأن التفاعيل المكونة له كانت أكثر اتساعا، إذ يسمح للشاعر ويعطيه الحرية الكاملة في بث أحاسيسه.

القصائد السردية في المدونة نظمت على بحور مختلفة، ولكن ما لوحظ هو تواتر بحر شعري أكثر من غيره فإنه يعود إلى تفضيل الشاعر النظم في ذلك البحر مطلقا وخاصة إذا كان المجال يستدعي ذلك. إذ كان استعمال البحر الطويل بنفس زحافاته وعلله تقريبا في كل القصائد المختارة، أما البحرين الآخرين (الرمل و مجزوء الرجز) فلم يكن لهما حضور كبير وهذا لاختصاص الشاعر ببحر معين لملائمة طبيعة الموضوع ألا وهو القص، الذي هو موضوع المغامرة وما يؤكد ذلك أن مغامرات امرئ القيس نظمت على وزن الطويل، وهذا يعني أن طبيعة الموضوع هي التي تتيح للشاعر فرصة اختيار البحر. فيما نجد أن القصائد الغنائية المنتقاة تحدد بحور النظم عليها ولكن بنسبة حضور الكامل مثلت 37.5% مقارنة مع الطويل الذي كانت نسبته 25% وكلا من الرمل والمتقارب 12.5%.

من هنا يمكن القول أن اعتماد الشاعر على بحر الطويل في القصائد السردية يكون بإيعاز من الغرض كذلك الكامل وتوظيفه في القصائد الغنائية. ومما يلي عرض للرسم البياني الخاص بانتظام البحور في القصائد السردية والغنائية:



والملاحظ أن القصائد الغنائية في ديوان عمر بن أبي ربيعة قصيرة الطول بينما القصائد السردية هي طويلة، إذ تحددت الغنائية في مقطوعات قصيرة أو اتصفت بالوصف

الخالص، أو الحديث عن شوق دفين، بينما طالت القصائد السردية لتستوعب الحدث والوصف والحوار الذي طغى على كل قصائد المدونة.(*)

غير أن النتيجة المتوصل إليها هو أن العلاقة بين الوزن الشعري واستدعاء الخطاب السردي في القصيدة والتفاعل بينهما لم " يبلغ درجة اختصاص هذا الشعر **القصيدة القصصية** بوزن أو أوزان معينة أي أن العلاقة بين الغرض والوزن "[1].

لاشك إذن أن الشاعر لم ينظم على وزن واحد إنما تعددت البحور المتوفرة في القصائد السردية.

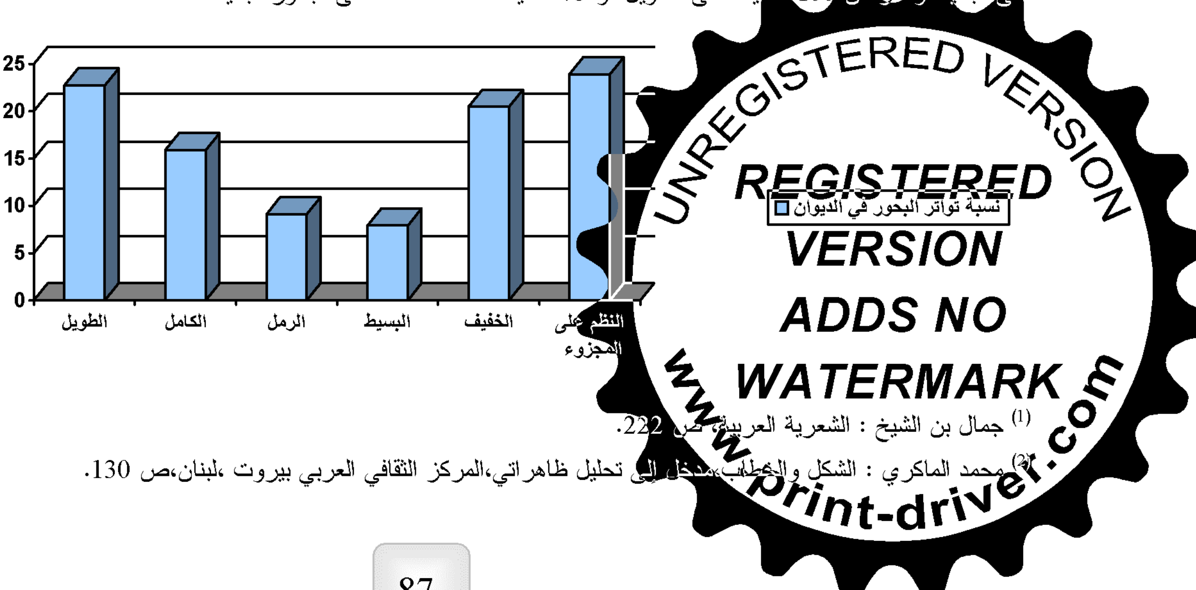
هذا عن الوزن بالوزن وبنائه داخل القصائد السردية ومقارنته بالقصائد الشعرية، وننتقل للحديث عن الوقفة.

2 - **الوقفة** : **إن** الكلام الشعري يسعى صاحبه إلى محاربة الصدفة والتعليل من الاعتباط بكيفية واعية وغير واعية، وذلك بالزيادة في ترددات الأصوات الملائمة للمضمون ويخلق الفرق بين الشعر والنثر من "خلال محاربة الصدفة وإن كان بشكل غير واعي من قبل الشاعر وهذا لإبراز القيمة التعبيرية للصوت على الرغم من استدراكهما لتوظيف الأسلوبية الصوتية" [2].

ولتحقيق هذه الأسلوبية نتطرق لنوع من الإيقاع الصوتي المرتبط بالسكون وهي الوقفة التي تسجل عند انتهاء البيت الشعري سواء أكان وفق نظام الشطرين أو حرا،

---

* الديوان يتألف من 440 قصيدة ومقطوعة صنفت كالآتي : 40 قصيدة نظمت على كل من مجزوء الرمل ومجزوء الوافر ومجزوء الخفيف ومجزوء الرجز وأكثر من 40 قصيدة نظمت على بحر الرمل وأكثر من 90 قصيدة على الخفيف ونحو 70 قصيدة على الكامل و 35 قصيدة على البسيط وأكثر من 100 قصيدة على الطويل، و 75 قصيدة نظمت نظمت على البحور الباقية.



(1) جمال بن الشيخ : الشعرية العربية، ص 222.

(2) محمد الماكري : الشكل والخطاب، مدخل إلى تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي بيروت ،لبنان، ص 130.

"وقفة تدرك سماعيا بحلول الصمت محل الصوت وخطيا بالفراغ أو البياض الذي يعقب السطر المكتوب [1]، وهي عامل أساسي في بناء بيت القصيدة المعاصرة "[2].

كما أن علاقة الوقفة لها علاقة بالبياض والترقيم، فالبياض هو "العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت"[3]. كما تعد الوقفة ظاهرة فيزيولوجية تتمثل في "حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه "[4]. هذا الاحتباس الذي يحمل في طياته دلالة لغوية وهو ما يسمح بتقسيم الخطاب إلى وحدات معنوية، فالوقفة هي "التي تحدد الاستقلال الدلالي للوحدات التي تحصل بينها "[5]. وفي الشعر العمودي الوقفة مندمجة في القافية وهو ما "لم يسمح بوضع الفرق بينهما "[6].

والوقفة عنصر مركزي له وضعية المهيمن على العناصر الأخرى في البيت القديم بعتبتيه السفلى والعليا، فأول من وضع الوقف هم قرّاء القرآن الكريم، لتصويب اللّحن ومعرفة مقاطع الكلام والإصابة في المعنى فإن " من تمام معرفة إعراب القرآن ومعانيه وغريبه معرفة الوقف والابتداء فيه، فينبغي للقارئ أن يعرف الوقف التام، والوقف الكافي الذي ليس بتام والوقف القبيح الذي ليس بتام ولا كاف "[7] ويدخل الوقف في إعطاء المقام حقه ويساعد في استخراج المعنى، وهناك نوعان من الوقفة فالأولى تأتي نهاية الشطر الأول والثانية في نهاية الشطر الثاني وتسمى القاسمة.



تثبت الوقفة في مكان محدد لها باستمرار وهو نهاية البيت، فهي " عنصر متجانس للخطاب لا تأخذ مكانا غير مكانها "[8]. و يتم التعبير عنها سماعيا وملاحظتها بصريا

---

(1) فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث، ص 245.

(2) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث والشعر المعاصر، دار طوبقال للنشر،ج1 ،ط2، 1996 ص 109.

(3) جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي،محمد العمري ص 55.

(4) مرجع نفسه، ص نفسها.

(5) مرجع نفسه : صفحة نفسها.

(6) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، ج1، ص 162.

(7) أبو بكر محمد الأنباري : إيضاح الوقف والابتداء، تحقيق محي الدين عبد الرحمان رمضان، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1971، ص 108.

(8) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، ج 1 ، ط1989،1ص 140.

وهي متلازمة مع نهاية البيت عموما. إذ يتفاعل بناء الوقفة مع المطلع والمقطع، ويعد المطلع هو الدال الإيقاعي الذي يوقد الاستهلال أما المقطع فهو ابتداء عملية البناء؛ إذ تتحد أصغر وحدة إيقاعية في المطلع مع أقصر وحدة لغوية في المقطع ليتهيأ الغناء عبر تفاعل السلسة اللغوية التي اخترقها الإيقاع محولا إياها إلى الخطاب [1].

وهناك نوعان من الوقفة في البيت القديم وهي الوقفة الوزنية والوقفة الدلالية التركيبية ووقفة البياض التي يمتاز بها الشعر المعاصر.

أ – الوقفة الوزنية :

هي عبارة عن تكرار التفاعيل في البيت بالتساوي وتعمل على إيقاف اندفاع الدوال اللغوية وحصرها بوزن تام فتكون تامة دون اكتساب الدلالة، وهي ليست الوحيدة في بنية البيت التقليدي.

ب – الوقفة التركيبية الدلالية :

تخضع هذه الوقفة لسيطرة الوقفة الوزنية ولكن يحكمها قانون التركيب والدلالة، إذ تكون مركبة من وزن وتركيب ودلالة في بيت واحد أو أكثر أي غير محددة بعدد الأبيات فأينما تم التركيب والدلالة وجدت هناك وقفة دلالية ويدخل في ذلك التضمين وبعض عيوب القافية.

وفيما يلي عرض لأهم أنماط الوقفة في كل من القصائد السردية والقصائد الغنائية



(1) ينظر المرجع نفسه : ص 142.

نسبة تواتر أنماط الوقفة في القصائد السردية [1] :

نظام الوقفة / مطلع القصيدة ورقمها في الديوان	مجموع الأبيات	الوقفة التامة		الوقفة الوزنية		الوقفة الدلالية	
		عدد الأبيات	النسبة	عدد الأبيات	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
1 – آمن آل نعم	75	31	41.33	08	10.66	34	45.33
45 – اتحذر وشك البين	23	08	34.78	06	26.08	09	39.18
74 أ – ألا يا لقومي	26	13	50	5	19.23	8	30.76
74 ب – ألا قل لهند	19	4	21.09	10	52.63	06	31.57
54 – ألم تسال الأطلال	15	07	46.66	02	13.33	06	40
111 – أشارت بالبنان	24	17	70.83	4	16.66	3	12.5
155 – ليت هندا أنجزتنا ما تعد	18	08	44.44	5	26.31	05	26.31
168 – جرى ناصح بالود	22	06	27.27	10	45.45	6	27.27
299 – هاج فؤادي موقف	24	08	33.33	12	50	4	16.66
211 – طال ليلي وتعناني الطرب	15	4	26.66	8	53.33	3	20
المجموع	**261**	**106**	**40.61**	**70**	**26.81**	**81**	**32.18**

نسبة تواتر أنماط الوقفة في القصائد الغنائية :

نظام الوقفة / القصيدة رقمها في الديوان	مجموع الأبيات	الوقفة التامة		الوقفة الوزنية		الوقفة الدلالية	
		عدد الأبيات	النسبة	عدد الأبيات	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
56	08	06	75	2	25	/	/
72	18	04	22.22	3	16.66	11	61.11
76	10	06	60	3	30	01	10
84	11	09	81.18	/	/	02	18
91	28	10	67.85	7	25.50	02	7.14
331	18	15	83.33	3	16.66	/	/
323	18	08	44.44	8	4.44	02	11.11
المجموع	**111**	**67**	**60.36**	**26**	**23.42**	**18**	**16.21**

إن ما يمكن قراءته من خلال هذين الجدولين هو:

[1] ملاحظة: قد استعنا بتحديد محمد بنيس للوقفة غير أننا طاوعناها وكيفناها وفق ما يتناسب والقصائد المدروسة فكانت كالتالي – الوقفة الوزنية عندما يكون هناك تضمين.
– الدلالية مرتبطة بعلامات الترقيم (.، ؟).
– التامة عندما تمام معنى البيت وخلوه من علامات الترقيم.

إن نسبة تواتر أنماط الوقفة في كل من القصائد السردية والقصائد الغنائية يبين أن الفوارق تتسع بصورة ملحوظة وتكتسي بالتالي دلالة نمطين من الوقفة وأولاهما الوقفة الدلالية والوقفة الوزنية فنسبة تواتر الوقفة الدلالية في القصائد السردية تشكل 32.92 % من مجموع الأبيات مقابل 16.21 % فقط في القصائد الغنائية أما الوقفة الوزنية فتقاربت النسبة بين النوعين، حيث كانت حاضرة في القصائد السردية نسبة 25.20 % بينما في القصائد الغنائية 23.42 % هذا التفاوت يجعل الوقفة الدلالية أهم نمط بعد الوقفة التامة في القصائد السردية، بينما في القصائد الغنائية تتأخر الوقفة الدلالية لتلي الوقفة الوزنية وهذا الترتيب في جميع نصوص العينة.

و العملية الإحصائية تبين أن دور الوزن في تحديد الوقفة وبناء البيت يتراجع في القصائد السردية مقارنة بالقصائد الغنائية في مقابل العنصر الدلالي. *

هذا الأخير الذي يخلق التعارض بين الوزن والتركيب فارتفاع نسبة تواتر الوقفة الدلالية في القصائد السردية 32.92 % في مقابل 25.20 % للوقفة الوزنية يعني أن الشاعر يفضل التضحية بالوزن واستقلالية البيت في حالة تعارضه مع التركيب في حين أن هذا الأمر يحسم في القصائد الغنائية لصالح الوزن، وهذا يعني أن تنامي الحدث الذي يتحكم في الوقفة ونوعها.

إن ارتفاع نسبة الوقفة الدلالية والتي تماشت نوعا ما مع الحوار المتواجد في ثنايا القصيدة وأيضا مع تنامي أحداث القصيدة القصصية يعني أن العامل الأساسي في تشكيل البيت يرجع إلى النحو على حساب العروض مثلما نرى في قوله :

أهذا الذي أطريت نعتا فلم أكن وعيشك أنساه إلى يــوم أقبــر..؟

فقالت: نعم لا شك غيّر لونــه سرى الليل يحي نصّه والتهجّـــر[1]

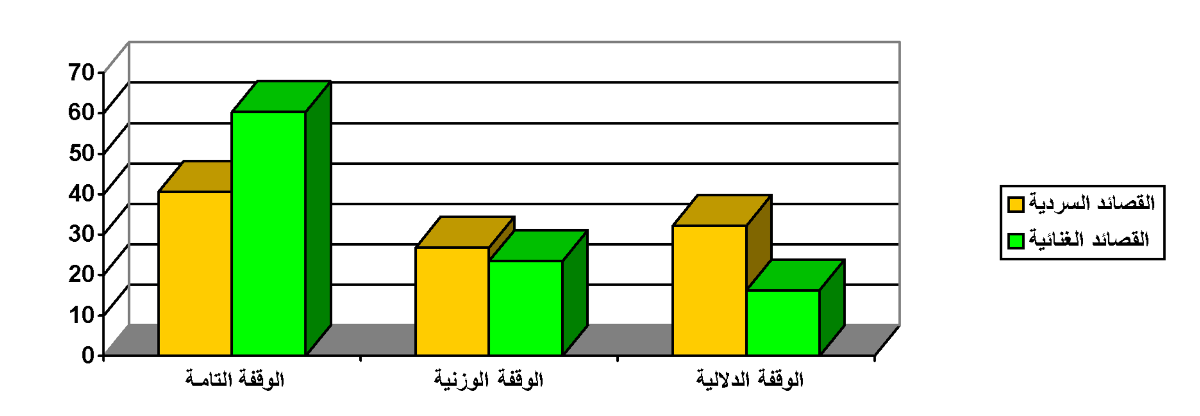
فعقد التساؤل المطروح من قبل الشخصية ما هو إلا كلام خارجي للاستفسار عن حال البطل فلقد خلق الشاعر نوعا من التطابق بين الوقفة الصوتية والوقفة المعنوية، هذا

* إن التفسير الذي قدمه فتحي النصري بارتفاع نسبة الوقفة الدلالية في القصائد السردية مرتبط بنزوع القصائد إلى الدرامية فالقصائد التي تقوم على الحدث المتطور والشخصيات نجد فيها عدم مراعاة الوزن على عكس القصائد الوجدانية التي تصور الوجدان والأحوال.
ينظر فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث، ص 251.

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 93-94

التطابق يعد من خصائص النثر. ومنه إدخال النص السردي داخل جسد القصيدة بغرض إدخال بعض سمات السرد (النثرية) على الإيقاع.[1]

وهو ما يتحدد أكثر بعد تناول العنصر الثالث.



3 – القافية : هي ي"سمة صوتية لازمة للشعر، وهي ما يقفو البيت لأن بعضها يتبع أثر بعض وقفى الشعر أي جعل له قوافيا، وتحدد قافية البيت "[2]

وقافية البيت الأخيرة بل من ال   محرك قابل الساكن الذي انتهى[3]

وموقعها في آخر البيت ***/0//0*** .

أما في النقد فهي "ترديد للأصوات المتناظرة ولها دور فعّال في توليد الإيقاع في الشعر ووظيفتها تحديد نهاية البيت، كما أنها توافق الأصوات وليس لها من غاية أو نتيجة في الأغلب سوى توفير علامات داخل الإيقاع تفصل بين مجموعة عناصره".[4]

وتتألف القافية من ثلاثة أنواع من العناصر مختلفة صوتيا تتضافر كلها في تركيبها.

1 – عنصر ذو جرس حرفي.

2 – عنصر ذو جرس حركي.

3 – عنصر جامع بين جرس الحركة ومداها وهو الروي والمجرى (أي الحرف الأخير وحركته) ويمكن أن يكفي الروي والمجرى في تكوينهما كما في القافية البسيطة، أما

(1) فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث، ص 252.

(2) ناصر لوحيشي : مفتاح العروض القافية، دار الهداية، الجزائر،د.ط، 2002، ص 133.

(3) عبد اللطيف شريفي ، و زبير دراقي : محاضرات في موسيقى الشعر العربي،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1998 ص 99.

(4) فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث، ص 253.

القافية الحركية فتضاف إليها أصوات أخرى ويصبح عدد العناصر الثابتة التي لا تتغير أكبر ويتراوح بين الثلاثة والستة.[1]

لتكون في البيت التالي.

أرسلت هند إلينا رسولا غائبا أن ما لنا لا نراكا [2]

فالقافيـــــة هي **راكا.**

للقافية دور كبير في توحيد أبيات القصيدة المستقلة، كما أن الروي له دور مهم في ذلك أن روي القافية كصوت يتكرر بأوقات متساوية داخل القصيدة، يعطيها إيقاعا موسيقيا، يوحد أبياتها المستقلة. وللقافية أنواع منها: القافية المقيدة والقافية المطلقة*، ولعل ما يهم الدراسة وهو تحديد أنواعها في القصائد العينة السردية والقصائد العينة الغنائية، مع العلم أن نسبة القوافي المقيدة في شعر عمر بن أبي ربيعة بلغت 5,40 % من مجموع شعره. أما القوافي المطلقة التي جاءت بمجرى مفتوح فقد بلغت نسبتها 34,77 % من عموم قصائد الشاعر، وكذلك القصائد ذات المجرى المكسور بلغت نسبة 34,77 % أما القصائد ذات المجرى المضموم بلغت 25,40 % في شعره.[3] وقد فسرت هذه النسبة على "أن الشاعر يميل إلى الوضوح الذي يؤكده أكثر من سمة أسلوبية في شعره"[4]،و نجد أن الشاعر كان حريصا وملتزما في أكثر قوافيه المطلقة الحركة التي كانت قبل الروي التزاما كاملا. ففي قصيدته

جرى ناصح بالود بيني وبينها فقربني يوم الحصاب إلى قتلي.

نجدها مكونة من اثني وعشرين بيتا التزم فيها كلها بإسكان الحرف الذي قبل الروي، أما قصائده الرائيّة فقد كان كثيرا ما يلتزم الفتح قبل الروي. ففي قصيدته الرائيّة الكبرى.

أمن آل نعم أنت غاد فمـــبكر غداة غد أم رائح فمهجّر؟[5]

---

(1) محمود المسعدي: الإيقاع والسجع العربي: نشر وتوزيع مؤسسات بن عبد الله، تونس، ط 1996 ص 45

(2) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 474.

* القافية المقيدة: هي التي يكون فيها حرف الروي ساكنا. أي قيد عن انطلاق الصوت به.

القافية المطلقة: وهي على عكس الأولى يكون فيها حرف الروي متحركا، أي أطلق الصوت به، راجع ناصر لوحيشي مفتاح العروض والقافية، ص 138.

(3) [illegible] : عمر بن أبي ربيعة ص 284

(4) المرجع نفسه، ص 285.

(5) عمر بن أبي ربيعة : المصدر السابق، ص 92.

التي تتكون من خمسة وسبعين بيتا فجاءت الأبيات التي حركتها كسرة قبل الروي ثلاثة عشرة بيتا، أما الأبيات التي جاءت حركتها ضمة فهي ستة أبيات، أما ما تبقى أي ستة وخمسون بيتا جاءت حركة ما قبل الروي الفتح. وهذا ما يمكن قوله على كل الرائيات تقريبا. فيا ترى هل التزم الفتحة دلالة على الوضوح في الآراء والتصريح المباشر عن المكنونات ؟. فالكسرة تخفف من حدة التصريح كما أن الضمة تحمل في طيّاتها معنى الإخفاء. هذا فيما يخص قصائد الديوان بصفة عامة. أما قصائد العينة السردية فقد جاءت كل قوافيها مطلقة ما عدا قصيدتين. بينما القصائد الغنائية، فجاءت كل قوافيها مطلقة وذلك بنسبة مائة بالمائة، إن القافية المقيدة جاءت في قصائد العينة السردية في القصيدتين.

ليت هند أنجزتنا ما تعـــــد وشفت أنفسنا ممـــــــا تجد

والقصيدة الثانية :

طال ليلي و تعنّاني الطرب واعتراني طول همي بنصب

فالقصيدتان سرديتان والحدث في القصيدة الأولى جاء متنامي بشكل تطوري ساعده في ذلك القافية، لأن الحدثين الرئيسيين هما (الوفاء بالوعد المجهول نوعه، أما الحدث في القصيدة الثانية فهو كذب الرسول المرسل من قبل الشخصية البطلة)، فالملاحظ أن الحدثان يحملان في طياتهما شيء من التستر والإخفاء للحقيقة وعدم إطلاق الصوت يفيد التكتم عن الشيء، فالمعروف أن الإطلاق بعد التصريح والتشهير والعلانية لاسيما الإخفاء بعد التقيد وعدم رفع الصوت والجهر به، ولهذا كانت قافية القصيدتين قافية مقيدة ففي الأولى حركة المجرى مكسورة تجد، يتقد، تطرد، والثانية كان المجرى مفتوح قبل الساكن مثل نصب، عتب، كان حضوره حضورا قويا.

أما عيوب القافية في شعر عمر بن أبي ربيعة فلم تكن حاضرة بقوة ما عدا التضمين والذي تناولناه في الوقفة الوزنية والذي أدى الدور المنوط به من ربط بين الأحداث داخل أبيات القصيدة، حتى أنك لا تشعر بأي اختلال في معاني الأحداث أو نقص من حيث ترتيبها.

وقد جاء التضمين عنده بنوعين إن أمكننا القول.

1. تضمين معنوي : تعلق المعنى الذي يمكن التوقف عليه وهذا النوع لا تخلو من قصائد عمر بن أبي ربيعة ومثاله في ذلك.

فابعثيه فأخبريه بعـــــذري　　　واشفعي لي، فقد عنيت شفيعا

عند هند وذاك عصر تولـــى　　　بان منا فما، يريد رجوعـــا[1]

2. التضمين الذي تعلق فيه قافية البيت بالبيت الذي يليه[2] ومنه قوله :

فبت رقيبا للرفاق علي شفـــا　　　أحاذر منهم من يطوف وانظـــر

إليهم متى يستمكن النوم منهم　　　ولي مجلس لولا اللبانة أوعر[3]

لاحظنا سابقا في دراسة الوقفة الوزنية أن سبب شيوع التضمين في شعر عمر بن أبي ربيعة هو نزوعه القصصي، الذي يقتضي الاسترسال في السرد وهذا لتعذر إكمال المعنى عند الوقفة التامة ولكن هذا لا يعدم أن نجد التضمين في القصائد الغنائية لكن نسبة حضوره فيها كانت نسبة أقل من حضوره في قصائد العينة السردية فالأولى كان بنسبة 26 % والثانية بنسبة 23 % مع العلم أنه حتى داخل القصائد الغنائية نجد ملمحا قصصيا أي يصعب التفريق بينهما وكما أن التضمين يفيد في إضفاء الاتساع على الإيقاع الشعري لما له من قدرة على خلق الوحدة بين أجزاء القصيدة ومن خلال هذه الوحدة يتمكن الشاعر من إضفاء كثافة إيقاعية على شعره.

وتراوحت نسبة حضور التضمين في القصائد السردية بين 52 % إلى 13 % لكن في القصائد الغنائية لم يتجاوز هذا الحضور سوى 44 % في قصيدة واحدة، كما أن التضمين ارتبط أيضا بالوقفة الدلالية التي كانت متداخلة مع الوقفة الوزنية في بعض القصائد.

و مما تقدم نجد أن العنصر الدلالي كان تأثيره كبيرا في بناء الإيقاع العام للقصائد السردية نخص بالذكر قصيدتي " **ليت هندا أنجزتنا ما تعد** " وقصيدة " **أمن آل نعم أنت غاد فمبكر** ".وذلك عند ملاحظة الكلمات التي احتضنت القافية نجد أن لها تناظر صوتي نتج عن التناظر الصرفي ففي قصيدة " **جرى ناصح بالود بيني وبينها** " " **أهلي، جلي،**

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 153.

(2) شادان عباس جميل : عمر بن أبي ربيعة، ص 286.

(3) المصدر السابق : ص 95.

قتلي، أجلي، رجلي " فالأصوات المتناظرة في القافية توافق اللاحقة الصرفية الدالة على صيغة المفرد في الاسم وتكتسب صفة الملكية لكل شيء حتى القتل، وسمة النحوية في هذه القصيدة وثيقة الصلة بمضمونها والذي مداره العلاقة بين الرجل والمرأة.

لا تشترك القوافي المتضامنة(أي التي بها تضمين) في خضوعها لهيمنة العنصر الدلالي لكونها "قوافي ثرية وهذا لتشابههما من جهة الصوت واختلافهما في المعنى" [1] وهوما نجده في جل قصائد العينة حتى أنك لا تحصل على الايطاء *، وهذا لاعتناء الشاعر بالإيقاع دون إهمال الدلالة والخضوع لمقتضيات السرد.

وإن الناظر إلى عناصر الإيقاع يبين لنا أن البنية الإيقاعية في القصيدة مبنية على السرد، ويتسم الترابط الواضح بين الإيقاع والدلالة وإعطاء الأولوية للمقوم الدلالي في بناء الإيقاع العام للقصائد.

4 – الروي : يعد الروي من العناصر الأساسية التي ينبني عليها الإيقاع ويؤدي دورا فعالا في خلق الجرس الموسيقي ،ولقد كان حضور هذا الأخير في قصائد عمر مرتبطا أشد الارتباط بحرف الراء،والذي كان مسيطرا بنسبة عالية حيث تعدت نسبة خمسين بالمائة وتليه باقي الحروف الأخرى واختيار حرف الراء لم يكن اختيارا عشوائيا أو عبثيا إذ أن حرف الراء يمتاز بالتكرار. هذا الأخير الذي سيطر على أحداث القصيدة نجد الشاعر يكرر نفس اللقاء في أكثر من قصيدة وبعض الأحيان نجده يكرر بعض عناصر اللقاء في أكثر من موضع أيضا حتى أننا نلمس تكرار في الأزمنة وخاصة أنه يفضل زمن الليل للقاء السري والنهار للقاء العلني ضاربا بذلك المبادئ وأعراف القوم عرض الحائط وكأنه لا يخشى لوم لائم . وهو ما نجده في معظم قصائد ديوانه .

II – الصورة الشعرية والسرد :

يقوم التعارض بين السرد والشعر كما أسلفنا الذكر* على الصورة التي تلاءم الجنس الأدبي "فالسرد يلاءم المجاز المرسل الذي يضم العناصر الدلالية وفق مبدأ

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، ص 78.

* وهو عيب من عيوب القافية وهو إعادة كلمة الروي لفظا ومعنا وليست المعرفة والنكرة إيطاء مفتاح العروض والقافية، ص 138.

* في الفصل الأول .

المجاورة، في حين أن الشعر يشكل المجال الأمثل للاستعارة التي تقوم على الاستبدال والمشابهة"[1].

قبل الولوج إلى محاولة دراسة الصورة الشعرية في القصائد السردية يجدر بنا تناول المجاز المرسل و الاستعارة لأن لكل جنس بنيته الخاصة.

فالشعر يخضع لبنية شعرية تخضع لمقتضيات الجنس الشعري وخاصة البنية الإيقاعية، "فالصور ليست حلية للخطاب بل أنها تكوّن جوهر الفن الشعري نفسه فهي التي تفك أسر الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه".[2]

والدور الكبير الذي تحتله الصورة في الخطاب مهما كان نوعه، يتجلى في كيفية إنباء هذه الصورة داخل الخطاب السرد شعري.

1- السرد وصور المشابهة : (الاستعارة والتشبيه).

1-أ – السرد والتشبيه: هو أحد العناصر المكونة لعلم البيان العربي وهو علاقة مجاورة يشترك فيها طرفان في صفة أو أكثر، بحيث يظل كل واحد من الطرفين غير الآخر متميزا عنه وبعيدا عن الاتحادية، "فالتشبيه يفيد الغيرية، ولا يفيد العينية. وأداؤه دقيق كالحاجز المنطقي الذي يفصل بين الأشياء و إن تقاربت ويباعد بينها وإن تآلفت".[3]

فهو يحافظ على اقتران الاسمين ويبقي على الفاصل بين الواقع والخيال، عكس ما تفعله الاستعارة التي تحاول إلغاء الحدود بينهما.

ويعمل التشبيه على تعزيز الدلالة داخل النص، وهذا لا يعرقل دلالة الخطاب ومنه فإن حضور التشبيه شيء ضروري في هذا النوع من الخطاب وإنما يتعلق الأمر ببراعة الشاعر وإصابته في الوصف، إذ عد عمودا من أعمدة الشعر السبع التي وصفها المرزوقي بالمقاربة في التشبيه، وأيضا مناسبة المستعار من المستعار منه، فكل هذا ليعمل التشبيه كأداة من أدوات الوصف السردي في تقريب صورة الأشياء، ومن قول عمر بن أبي ربيعة في قصيدته رقم 168 من الديوان والتي مطلعها.

[1] فتحي النصري: السردي في الشعر العربي الحديث، ص 288.
[2] جون كوهن : بنية اللغة العليا للشعر، ت: محمد الولي و محمد العمري. ص 46.
[3] جابر عصفور : قراءة في التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت ط1 1992 ص 288.

جرى ناصح بالود بيني وبينها فقربني يوم الحصاب إلى قتلـــي[1]

فالتشابيه توزعت في أرجاء القصيدة، ففي البيت الخامس يقول:

فعاجت بأمثال الضباء نواعـم إلى موقف بين الحجون إلى النخل

فقالت لأتراب لها، شبه الدمى...

فقد شبه صديقاتها بالدمى في أكثر من بيت

وقمن إليها كالدمى فاكتنفنها.

فمرة يذكر أداة التشبيه التي كانت الحاجز المنطقي من المشبه والمشبه به ومرة يقوم بحذفها من مثل قوله :

نجوم دراريّ تكنّفن صورة من البدر وافت غير هوج ولا نكل

ويواصل تركيز التشبيه على صديقاتها في هذه القصيدة يقول:

فقالت: فلا تلبثن قلن: تحدّثي أتيناك، وانسبن انسياب مها الرمل

ليعود الآن إلى المحبوبة التي ركز في تشبيهه على الجانب الخارجي لها

وتفترّ عن كالأقران بروضـة جلته الصّبا والمستهلّ من الوبـل

و في القصيدة 211 فيقول:

فأجابت رقبتي فابتسمـــت عن شتـت اللون صاف كالثغـــب

و في 155 فنجده يدقق في وصفها وشبه كل جزء فيها بعنصر من عناصر الطبيعة

غادة تفتر عن اشنبهـــا حين تجلوه أقـــاح أو بـــرد

سخنة المشتى، لحاف للفتـى تحت ليل حين يغشاه الصّـــرد

وأيضا قوله:

حين شبّ القذال والجيد منها حسن، لون يرفّ كالزّريـــاب[2]

فارجحنّت في حسن خلق عميم تتهادى في مشيتها كالحبـــاب

أما في ذكر علاقتهما فيقول:

جابر عصفور : قراءة في التراث النقدي، [illegible] سعاد الصباح، الكويت ط1 1992، ص 334.

(2) عمر بن أبي ربيعة:الديوان، [illegible] 431.

وإذ نحن مثل الماء كان مزاجه   كما صفق الساقي الرحيق المشعشعا[1]

وأيضا قوله:

كان إدكاري شادنا قد هويتـــــه   له مقلة حوراء فالعين تسحـــــــر

لقد كان حتفي يوم بانوا بجؤذر   عليه سخاب في سك وعنبـــــــــر

منه قوله :

تبن غير أن قد أومأت فعمدنا   كشارب مكنون الشراب المختـــــم

فلما اكفهر الليل قالت لخـــرد   كواعب في ريط وعصب مسهـــــم

ومنها قوله :

وقالت ودمع العين يجري كما جرى   سريعا من السلك الضعيف جمـــــان

وتشبه بالدمى تواتر عنده أكثر من مرة

إذا ثلاث كالـــــــــــــــــدمى   وكاعب ومسلـــــــــــــــــــف

وبينهن صـــــــــــــــــورة   كالشّمس حين تســــــــــدف

هذه الأمثلة التي ورد فيها التشبيه بأنواعه وقد كان حسيا في معظمه، إذ تكمن القيمة في استعمال التشبيه كعنصر للوصف بالإضافة إلى الكناية، وقد أدى التشبيه المعنى الدلالي وفاز بحضور قوي وذلك في قوله :

وإذ نحن مثل الماء كان مزاجه   كما صفق الساقي الرحيق المشعشعا

فيجب على القارئ فهم بنية المشبه به ليتسنى له فهم بنية المشبه على الرغم أن الأداة مذكورة ولكن مع غياب وجه الشبه الذي يترك إبهاما في الدلالة التي تتطلب من القارئ البحث عنها في ثنايا البيت، ولا يكتسي هذا الإبهام من البنية التشبيهية فقط حتى في التفاعل مع السياق فهما على انسجام ووفاق إلى حد الامتزاج، فالدلالة متعلقة بالمشبه به الذي يوضح المشبه وهو شيء معنوي أي يحدث التمازج بينهما، كما يمزج الساقي الرحيق (الخمر) بالماء فالشاعر يشرح العلاقة القائمة بينهما لبعث الثقة في نفس المحبوبة.

أيضا الارتباط بين الصورة والسياق يظهر في عدة أمثلة منها :

(1) المصدر نفسه، ص 178.

فقالت : فلا تلبثن، فقلن لها : تحدّثي   أتيناك، وانسبن انسياب مها الرمل

إن هذا النموذج يوحي بطبيعة المجتمع الذي لا تخرج الفتاة فيه وحدها للقاء من تحب، بل تخرج ضمن مجموعة وهذا يمكن أن يكون مقصدية الشاعر التي تبين طبيعة المجتمع العربي القديم. ورأيه في هذه العلاقات كما تتبين الإيديولوجية يشيعها المجتمع في تلك الفكرة ، هي التستر والتخفي عند اللقاء غير مبالين بالقيم الشعرية أو الدينية وهذا كلّه من خلال اتجاه الأفراد إلى الاهتمام بأمور أخرى غير الأمور الاجتماعية ،فهذه الصورة تبين وجهة نظر الشاعر في هذا المجتمع ،إذن "قيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه فقط ولا وجه الشبه القائم بينهما بقدر استمدادها من الموقف الذي يدل عليه السياق وتستدعيه الحس الشعوري المنبث خلال الموقف التغيري"[1]

والملاحظ في تشابيه هي اقتصارها على الجانب المادي في هذه النماذج وأكثر دلالة أداها التشبيه في تدعيم الوصف وتبيان طبيعة العلاقات في المجتمع ،وتصوير الحياة العامة التي تعيشها الفتاة في ذلك العصر من رخاء وعز وجاه، وحرية لم تكن لها ربما من قبل .

1-ب - الاستعارة والسرد : تعتبر الاستعارة خاصة بالشعر أكثر من السرد أو قل أن بناء الشعر يقوم عليها، بينما السرد يقوم على المجاز حسب نظرية جاكبسون، لأن الاستعارة تقوم على علاقة المشابهة وهذا ما يستوجب التلازم بين الاستعارة والشعر والتباعد بينها وبين السرد.

هذا فيما يخص تواجد الاستعارة داخل السرد النثري، فهل تبقى متعلقة بالشعر في النص السرد شعري ؟

بما أن البنية الشعرية تقوم على أساس المشابهة من الناحية العروضية وحتى البنية الدلالية فالشيء المفترض هو أن النص الجديد تبنى الاستعارة فيه و تكون حاضرة في السرد فهذا الخطاب يجمع بين النمطين أي الترابط بالمجاورة والترابط بالمشابهة، "يتأتى الأول من انتظام الملفوظات في السرد والآخر يتأتى من العامل الإيقاعي"[2]، والواقع أن

[1] رجاء عيد :فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ،منشأة المعارف ،الإسكندرية 1988 ص305

[2] يراجع فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث ص 190.

بناء الشعر على السرد لا ينفي وجود تعابير استعارية داخل القصائد العينة، وسنورد أمثلة على ذلك مع العلم أن استعمال الاستعارة عند الشاعر كان استعمالا قليلا إذا ما قورن بالتشبيه.

منها قوله :

أن أتى منها رسول موهـــــنا   وجد الحي نياما فانقلـــــب

ضرب الباب فلم يشعر بـــــه   أحد يفتح عنه إذ ضـــــرب

وأيضا قوله :

أشارت إلينا بالبنان تحيــــة   فردّ عليها مثل ذاك بنــــان

لقد ساقني حين إلى الشادن الذي   أضر بنفسي أهله حين هجّروا

نلاحظ أنه من الرغم من توظيف السرد داخل القصيدة إلا أن هذا لم يمنع حضور الاستعارة التي كانت واضحة الدلالة سهلة التأويل إذ جلها من صور الاستعمال اليومي. لذا شكلت خرقا للسياق الدلالي ،وهذا الخرق كان محدودا لا يكاد يثير انتباه القارئ، وهذا لطبيعة الغرض المتناول لأن السرد يتطلب الوضوح والإفهام ويبتعد نوعا ما عن الغموض، والملاحظ أن القصائد التي احتوت حكاية متماسكة قلّ فيها استعمال الاستعارة وقيدت اللغة بمقتضيات التواصل لهذا كانت الصور الاستعارية قليلة الغموض كما يتبين لنا في هذا البيت :

ضرب الباب فلم يشعر بـــــه   أحد يفتح عنه إذ ضـــــرب

فقد استعار الفعل ضرب ليصف طريقة الرسول في الدق إذ لم يكن دقا خفيفا إنما ضرب عنيف ليبين أن قوة الطرق لم تمكن البطل من الاستيقاظ.

وأيضا ما جاء في قوله :

لقد ساقني حين إلى الشادن الذي   أضر بنفسي أهله حين هجّروا

فقد استعار الفعل " ساقني " وشبّه الحين "الهلاك" بشيء يقود دون دراية ولا وعي على سبيل الاستعارة المكنية ليصور مدى انقياد البطل للمحبوب، إذ لا يرضى بمواجهة الحقيقة التي تؤدي به إلى التهلكة، فالتهجير هو الذي أضرّ البطل، ولقد وجد الشاعر الصورة البلاغية الملائمة للتعبير عن المحتوى السردي دون الوقوع في التقريرية التي

تخل بالكثافة التي هي ميزة الشعر، فهنا استعمل استعارة للتعبير عن المحتوى السردي دون الوقوع في النثرية وهكذا في جميع قصائد العينة فقد توافرت الصور الاستعارية فيها.

هذا ما نجده في القصيدة رقم 211، التي لم تخل من الاستعارات والتشابيه على الرغم من تتابع الأحداث واسترسالها وخضوعها للترابط السببي والتعاقب الزمني، بل أكثر من ذلك ساعدت الصور البيانية وخاصة التشبيه على تأدية وظيفة مساندة للوصف أما الاستعارة فقد جسّدت الأحداث السردية تجسيدا واقعيا وهكذا تضافر ترابط المجاورة وترابط المشابهة في بنائها على الرغم من أن الاستعارة في تعريفها " تتعدى على جوانب الواقع وتلغي الحدود العملية بين الأشياء، وتؤجج الصراع الدلالي بين أطرافها مستغلة في ذلك قدرتها الدائمة على الإشارة إلى عناصر غنائية عن مبنى عناصرها الحاضرة " [1]

وبذلك تكون بمثابة البؤرة الخاصة بالدلالة الغائبة من خلال الملفوظات الحاضرة أي علاقات الحضور والغياب المتعلقة بالبنية الدلالية والتي تشكل ظاهرة الغموض في النص. إن تطويع الشاعر الاستعارة لما يناسب السرد يعد عملا فنيا يحاول فيه تقريب الواقع بصور بسيطة وسهلة ليكون نصه بين الشعر اليومي والشعر الراقي " إذ أن هذا الشعر أي الشعر اليومي هو الذي حمل السهولة إلى هذه اللغة وساقها هذا المساق اللين فميزة شعر عمر بن أبي ربيعة قرب الخيال لأن الموضوع المتناول كان موضوع فيه نوع من العجلة والسرعة"[2] ،إذ لا يسعه الوقت أن يجود في اللغة ،وأيضا لخضوع الشعر للغناء والإنشاد من قبل المغنيين في ذلك العصر .فلم يقم الشاعر بتكثيف الشعر بل جعل الكثافة تتولد من الانتظام السردي المتوافر داخل القصائد ،ومنه يعد حضور السرد داخل هذه القصائد تطورا قلل من القيمة الفنية للاستعارة أي كليهما (السرد والاستعارة) عملا على تخفيف حدّة الشعرية من جهة والتخفيف من حدّة التقريرية من جهة أخرى والعمل على رفعها للكثافة لكي لا يفقد النص مصداقيته كنص شعري أولا ومتضمنا عناصر القص ثانيا.

(1) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 228.

(2) شكري فيصل ،تطور الغزل، ص 505.

2) السرد وصور المجاورة :

2-أ - الكنايـــة

ولعل أهم ظاهرة تلفت الانتباه هي توظيف الكنايات بصورة كبيرة حيث أدت عمل السرد والوصف في آن واحد ومنها قوله :

فتضاحكن وقد قلن لها حسن في كل عين من تود

كناية عن الحسد وهي تدخل في باب الوصف المعنوي الخاص بالطبائع البشرية، أي استعمال الكناية كان بغرض وصف الشخصية وصفيا معنويا يتعلق بالمشاعر الخاصة اتجاه الشخصية البطلة ،وهنا يعتبر توظيف المثل كعنصر أساسي في إضفاء نوع من الشعرية الخاصة في النص ،أي يتطلب من القارئ البحث عن مورد ومضرب هذا المثل ليقارب الصورة الموظفة في هذا السياق ،ولكن المثل لم يكن كعنصر فقط بل حتى أنه استعمل أسماء الأعلام مثل ما جاء في قوله :

ألام على كأني سننته وقد سنّ هذا الحب من قبل جرهم [1]

فالكناية هنا تدل على قدم الحب وليس الشاعر أول من سنّه ،فهو يطلب أن تلام الناس جميعا عن هذا الحب ،ويطالب بإسقاط اللوم عليه،لأن الحب شيء فطري في الإنسان، يرجع سبب اللوم لما في حبه من "نزوع نحو التلذذ بالدّنس وبالنزق و الهروب من سلطة المقدس "[2]،الذي هو الزواج كمسؤولية فردية ودينية لهذا يلام لأنّه اختار الانشقاق العلني أي البقاء في المدينة والالتزام بقيمها هذا في الظاهر ،بينما يمعن الانشقاق على القيم والمبادئ.

سواء أكان ذلك بسلوكه أو بنصوصه ،"لتكون الكتابة والقراءة تحريرا للمكبوت وتمجيدا للذات واحتفاء بالجسد"[3]

لهذا حاول الدفاع عن نفسه بأنه ليس أول من اخترع الحب ولا أول من وضعه ليجنب نفسه المساءلة عند المجتمع والأفراد.

(1) هم عرب من قحطان الذين نزلوا مكة بجوار إسماعيل عليه السلام وأمه ،أصهرهم إسماعيل.

(2) محمد لطفي اليوسفي،فتنة المتخيل ،الكتابة ونداء الأقاصي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2 2002 ص225

(3) المرجع نفسه، ص 171.

أما الكنايات المستعملة في أوصاف شخصياته وخاصة صديقات البطلة فقد تعددت وتنوعت لتشمل الجانب الفزيولوجي وحسب .

نواعم قبّ بدنّ صمت البرى ويملأن عين الناظر المتوسم[1]

كناية عن اجتماع صفات الحسن فيهن، فهن كواعب، خرد شبّههنّ باللؤلؤ غير الملموس بطرف يد، وكانت الكنايات حاضرة بصورة تفوق حضور الاستعارة والمجاز المرسل إذ أن الترتيب يعطي الأولوية للكناية من خلال حضورها بنسبة تفوق خمسين بالمائة بينما المجاز يليها في المرتبة بعدها الاستعارة، وكأن الصورة هنا عملت إلى جانب القول بسردية قصيدة عمر بن أبي ربيعة إذ أن كل من المجاز والكناية يدخل في تركيب السرد وعلاقة المجاورة لا علاقة المشابهة كما هي الاستعارة.

أما الكناية فقد تجاوزت نسبة حضورها النصف في قصائد العينة ومنها قوله

إنّ كفي لك رهن بالرضا ... كناية عن صفة وهي المصالحة بينهما.

للقلب في ظلماء سكرته العمى ... كناية عن صفة وهي الإغراق في هوى هذه المرأة.

فابتسمت عن واضح غرّ الثنايا ينطف ... كناية عن موصوف (الفم).

إذا رمت عيني من البكى تبادر دمعي مسبلا ... كناية عن صفة وهي الحزن الشديد بسبب الفراق.

بالطائر الميمون تلقى وتحبر ... كناية عن صفة وهي التفاؤل.

فقالت قد فعلنا، وقد بدا لنا عندما قالت بنان ومحجر: كناية عن التكشف والظهور

كمثل الذي به حذوك النعل بالنعل : كناية وتشبيه أي اجتماع العلاقتين معا.

بعيدة مهوى القرط : كناية عن صفة وهي طول العنق.

صامتة الحجل: كناية عن صفة وهي امتلاء رجليها باللحم وهذه من مظاهر الجمال عند العرب في القديم.

ونأمن من في صدره شنآن : كناية عن موصوف وهو البغيض.

2-ب – المجـــاز المرسل: إنّ المجاز عند العرب يعني " استعمال كلمة في غير معناه الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، وله عدة علاقات منها الجزئية الكلية، السببية والمسببية، اعتبار ما كان واعتبار ما يكون وما استعمالنا

---

[1] عمر بن أبي ربيعة، ص 201.

للمجاز إلا من باب القول أن هذا الأخير لا يدخل في باب صور المشابهة إنما يدخل في صور المجاورة وهذه الصور نجدها أكثر خضوعا في النثر لا الشعر، وخاصة الجانب السردي فيه، لأن "المبدأ البنائي للسرد يقوم على التأليف و الربط بالمجاورة"[1]، فيقوم الكاتب باستطرادات مجازية ينتقل فيها من الحبكة إلى الشخصيات ومن الشخصيات إلى الإطار الزماني والمكاني ،وهو ما نجده في قصائد العينة السردية مثل قوله :

وجد الحي نياما فانقلب ... مجاز مرسل علاقته (المكانية)

لا يجمعنا سقف بيت رجبا برجب ... مجاز مرسل أيضا علاقته الجزئية.

هاج فؤادي موقف ... مجاز مرسل علاقته الجزئية، وظّف الجزء للدلالة على الكل.

فجاءني بنانها المطرف ... مجاز مرسل علاقته الجزئية.

ألا أيها الركب ... مجاز مرسل علاقته الكلية (ذكر الركب وأراد الفتاة أي جزء من هذا الركب).

رنح قلبي ... مجاز مرسل علاقته الجزئية.

لقد كان حتفي حين بانوا بحوذر ... نجد هنا صورتين أي علاقة مجاورة وهي الكناية في قوله **لقد كان حتفي**، وهي كناية عن صفة، والاستعارة التصريحية في قوله « **بانوا بحوذر** » شبههما بالحوذر وحذف قرائن المشابهة.

ومن هنا أمكننا القول أن الشعر المبني على السرد لا يكاد يخلو من المجاز المرسل والكناية لأنهما الأنسب في "الانتقال بين الأحداث وهذا من طبيعة السرد نفسه، لأن ينهض على رواية الأحداث وترابطها زمنيا وسببيا"[2]، وإدراجه في الشعر لا يلغي إتباعه علاقة المجاورة أو الاستطراد في نقل الحدث، ووصف المكان والزمان والانتقال من المكان إلى الشخصية وذكر أعمالها وأفعالها وأقوالها. إن علاقة المجاورة تظهر في كل قصيدة قائمة على السرد حتى أنها قد تطغى في بعض النصوص مثلما هو حاصل في قصيدة العينة السردية التي سبق إيرادها.

ومنه فأهمية الربط بالمجاورة في بناء الخطاب الشعري تتجلى في خضوع الأحداث المروية لمنطق التعاقب الزمني والترابط السببي، فظلام الليل عند الشاعر عمر بن أبي

---

(1) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند جاكبسون، دراسة نصوص، ص 170.

(2) شلوميث ريمون كنعان : التخيل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص 17.

ربيعة يقترن باللقاء بينه وبين الحبيب التي تمهّد له الطريق لذلك، كما أن الدمج في الانتقال من الكل إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل يعتبر مظهرا من مظاهر الربط بالمجاورة إذ بذكر الشاعر الركب الذي ترتحل فيه الحبيبة لينتقل إلى الجزء والمتمثل في خوفها وذعرها منه وذلك في قصيدته :

أتحذر وشك البين أم لست تحذر ... وذو الحذر النّحرير قد يتفكّر

وهذا الانتقال من الكل إلى الجزء كان حاضرا بقوة فنجد أن فتاة أحلام الشاعر لا تظهر بمفردها في أحداث القصة أنما تظهر وفق جمع من النساء فيصفهن جملة، بعدها يفصل بالجزء مثل قوله :

فلما اكفهرّ الليل قالت لخـــــرّد ... كواعب في ريط وعصب مسهّم.
نواعم قبّ بدّن صمت البـــــرى ... ويملأن عن الناظر المتوسّـــــم.
رواجح أكفال تباهين، قولهـــــا ... لديهنّ مقبول على كل مزعم.[1]

فهنا انطلق من الوصف العام للفتيات لينتقل إلى وصف الأجزاء الخاصة بهن أيضا في قوله:

وباتت تمج المسك في فيّ غادة ... بعيدة مهـــــوى القرط صامتة الحجل.
تقلّب عيني ظبية ترتعي الخـــلاء ... وتحنو على رخص الشّوى أغيد طفل.
وتفترّعن كالأقحوان بروضـــــة ... جلته الصّبا والمستهــــــلّ من الوبــل.
أهيم بها في كل ممسى ومصبح ... وأكثر دعواها إذا خدرت رحيـــــلي.[2]

فنلاحظ أن الوصف دقيق حتى كأنك تشاهد بالعين المجردة هذه المفاتن والمحاسن الخاصة بالجمال النسوي.

إن وجود المجاز والكناية أو ما يسمى بعلاقة الربط بالمجاورة يقرب النص الشعري إلى الواقع ويربطه بالمرجعية، وهذا لصلة المجاز المرسل بالوظيفة المرجعية للغة، وهو في ذلك لا ينقص من دلالة النص، إن اللغة في المجاز المرسل أو الكناية لا تأخذ بعدا في

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان ص 201.
(2) المصدر نفسه، ص 336.

التأويل "ولا تتطلب مجهودا من الشاعر لكي يبدعها ولا من المتلقي لأجل تأويلها"[1] كما أن الطاقة التخيلية في كل من الكناية والمجاز لا تكون كبيرة حتى أنها لا تكون واردة.

إن قيام النص السرد شعري على صور المجاورة وحدها يقلل من كثافته وشعريته وبنائه على صور المشابهة فقط يفقده المرجعية التي تمنحه شيئا من الواقعية، إذن استعمال الحكاية في ثنايا الخطاب الشعري ما هو إلا طريقة فنية توخاها الشاعر ليتناول مواضيع الحياة اليومية في بيئته الحجازية التي كانت تشع بأنواع من التجاوزات الممنوع الحديث عنها، ليكون نص الشاعر ما هو إلا تحدّ لهذا المجتمع بما في ذلك سلطة السياسة، غير أن اشتغال الشاعر بهذا المجال ليس من باب الصدفة أو غياب المقصدية إنما وظّف الشاعر هذه الحكايات في نصوصه عن قصد ووعي بذلك، ليخلق الجدل القائم بين التاريخ والحياة أو الصراع القائم بين الفرد وبعض القوانين الموضوعة داخل المجتمع، أي أن الفرد له عدة وسائل للرفض، منها التأييد أو التجاهل التام.

وبما أن الشعر ليس رجوعا فحسب بل هو ذو رسالة محتوية داخل هذا الخطاب أي الخطاب الشعري إمتاعي نفعي، فغاية الشعراء إما الفائدة أو الإمتاع أو إثارة اللذة وشرح طرق الحياة في آن واحد وهو ما يوافق قول جون كوهن "أن الشعر ليس رجوعا وتكرارا إذ لو كان كذلك لما أمكنه أن يحمل معنى لأنه ذو دلالة فإنه يبقى خطي المسار فالرسالة الشعرية نظم ونثر مرة واحدة" [2] ،ولأن الشعر يحمل رسالة في ثناياه ودلالة للقارئ كان لازما على الشاعر استعمال صور المشابهة لإثارة المتعة واستعمال صور المجارة للإفادة وإعطاء مرجعية للعمل المنجز.

ونختم هذا المبحث بالقول أن صور المشابهة عند عمر بن أبي ربيعة كانت محصورة بين الاستعارة والتشبيه وصور المجاورة كانت حاضرة في المجاز المرسل والكناية، هذا التساوي في الحضور ما جعل نص عمر بن أبي ربيعة نصا يزخر بالتخييل القصصي والكثافة الشعرية، التي تأتت عن الإيقاع وصور المشابهة والتخييل القصصي الذي تولد من صور المجاورة ،وخاصة الكناية التي أدت دورا كبيرا في تنمية جانب

---

(1) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990 ص 17.

(2) جون كوهن : اللغة العليا، ترجمة محمد الولي محمد العمري، ص 96.

الوصف عنده، والسرد كان حاضرا من خلال المجاز المرسل وهنا امتلك الفنان عمر بن أبي ربيعة بحق صنوة القصيدة القصصية في صورتها القديمة والمعاصرة..



المبحث الثالث
الحوار والوصف في القصائد السردية



الحوار والــوصف في القصائــد السردية

1-الحوار في السرد الشعري :

يعد الحوار من الوحدات التي يقوم عليها العمل القصصي إلى جانب السرد والوصف وهو لا يقل أهمية عنهما " ولأن السرد يختص بحكاية الأفعال والوصف بحكاية السمات يكون الحوار هو حكاية الأقوال "[1] أي كلام الشخصيات بلا واسطة، والملاحظ هو أن في ظاهر الحوار نجد سيادة لطرفيه ولكن في الحقيقة هي سلطة منشئه وهو القاص لأنه "مجرد تخيل به تنقل الأقوال من عالم المغامرة إلى عالم الخطاب "[2].

وكما أنه شكل من أشكال التواصل القولي وذو أهمية فيشمل الحوار التبادل القولي ليدخل هنا التنّاص وتعدد المرجعيات.

إن للجملة الحوارية "وظائف خاصة بها لأن شخصياتها النصية تجعل منها مرئية بسياق الحكاية ومحددة لرؤية سردية، مقترنة بها"، وتجدر الإشارة إلى أن هناك علاقة قائمة بين الجمل السردية والحوارية" [3] ،وللجملة الحوارية أهمية كبرى لأن المادة المكونة لها هي الأقوال باعتبارها من بنيات المغامرة التي نقلت لتصير قسما من أقسام الخطاب، ولأن الشخصية في الحوار تتحرر من سلطة الراوي الذي يقوم بسرد أعمالها وإيراد صفاتها. ففي الحوار ينزاح الراوي ليكون الحوار بين الشخصية ومتقبلها وتتولى هي أمر نفسها بنفسها، وهو الذي يخلق تعدد الأصوات في العمل القصصي إذ أن لكل صوت طريقة في الكلام وأسلوب في التعبير عن آرائه وأفكاره، وهو ما تحدده ثقافته وجنسه. فيختلف كلام الشخصية الأنثى عن الذكر وطريقة تفكير كل منهما.

صحيح في الحوار ينزاح الراوي ولكن لا يبتعد كثيرا عن الشخصية حيث يلجأ إلى نقل كلامها إلى الطرف الآخر، ومن هنا يتولد نوعان من الجمل الحوارية.[4]

أ-الجمل الحوارية المباشرة : وهي جمل وثيقة الصلة بالتبادلات التي تقتضي وجود شخصين أو أكثر ينجز الفعل الحواري بشكل مباشر وهو أقل حضور في القصائد السردية.

---

(1) الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص 212.

(2) المرجع نفسه، ص 213.

(3) عبد الفتاح الجحمري : التخيل، الخطاب من الرواية العربية، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 96.

(4) المرجع نفسه، ص 98.

ب – الجمل الحوارية المنقولة : وهي جمل وثيقة الصلة بسياقات السرد ومحافظة على تركيبها التلفظي، إنها جملة منقولة لاستجاباتها لوجهة نظر السارد أو الشخصية الروائية مما يجعلها جملة موقع إيحالي على موقف أو قول أو فعل يهم السارد أو الشخصية ويعد هذان النوعان من الجمل المركزية لارتباطهما ببنية المتتاليات للجملة المحددة للتركيب السردي وبنائها لمشاهد حكايته تلعب فيها التبادلات التلفظية دورا أساسيا في تشخيص المواقف والحالات عبر كلام مباشر للشخصيات القصصية.

ج–الجملة الحوارية التامة : وهي جملة يفترض فيها الإحالة على موقف شفوي يظهره سياق الحكاية خلقا للإيهام الضروري لواقعية التبادلات التلفظية ،و"اقترابا من دائرة الحقيقي وابتعادا عن دائرة المزيف" 1وتنتهي هذه الجملة بالتلفظ الذي يفيد أنه ثمة كلام محذوف أو أكثر.

تعنى هذه الجمل توضيح التفاعل والاعتراض والحجاج الدال على المواقع التركيبية للجمل الحوارية على وجه العموم.

د–الجملة الحوارية ذات الفعل التلفظي : تمتاز بالشفوية يمتلك فعلها التلفظي تنظيما خاصا عند تمثلها لحوافز المتكلمين أو عند إنجاز الفعل التلفظي.

وبما أن قصائد العينة السردية قائمة على الحوار الذي كان السمة البارزة في شعر عمر بن أبي ربيعة فإن استخراج الجمل الحوارية المنقولة والمباشرة يكون لتأكيد ما مدى انزياح السارد عن الشخصية وما مدى الحرية التي تتمتع بها الشخصية المتحاورة ؟.



رقم القصيدة في الديوان	أطراف والالتزام الحـــــواري	الجمـــل الحـــــوارية المبـــــاشرة	الجمـــل الحـــــوارية المنقولـــــة
45	الشاعر (البطل والشخصية)	- " بلى وكل ود كان في الناس قبلنا " - فقلت لها : يا هم نفسي ومنيتي ... مصاب القلب. - وشكري أن لا أبتغي بك خلة - وإني هداك - الله - صرمي سفاهة ... وقد حال دون الكفر	- فقالوا : لعمري قد عهدناك ... - وقالت لأتراب لها ... علي قليلا : إن ذا بي يسخر - وقالت أخاف الغدر ... - فقالت : فإنا قد بذلنا لك ... - فقالت : فإنا قد فعلنا، وقد بدا عندما قالت بنان ومحجر.
54	خالد والبطل الفتيات والبطل	خالد : لهند وأتراب لهند ... - إذ نحن مثل الماء كامتزاجه البطل : وأشريت فأشرى ... وهيجت قلبا ...	فقال : تعال أنظر قلت كيف بي فقال : اكتفل ثم التثم فأت باغيا وقلن : إمرؤ باغ أكلّ وأوضعا. فقلن لي : أخفت وبيّنا له الشأن أجمعا... وقلن : كريم نال وصل كرائم.
74 أ	البطل وبكر البطلة وبكر البطل وبكر البطلة والأتراب الأتراب والبطلة	فقلت لبكر عاتبا : أتجلدت لك الخير ... لا تتقتصر ولا تتقدم ... لعلي ستنبيني الجواري ...	 قالت له : ألست نائلا ... لقد خلجت عيني

	البطلة والأتراب الأتراب والبطلة البطلة والفتاة الأتراب والبطلة	لأمرك مجنوب تبوع فقدّمي .... يرعى الطريق.	وأحسب أنها لقربي أبي الخطاب ... فقلنا لها : أمنية أو مزاحا فقالت : لهن اذهبن ... فقالت لها : امضي ... فقلن لها : قومي ...
74 ب	الشخصية (البطل) والرسول البطل والبطلة	فأنت، وبيت الله همي ومنيتي وإني لأذري الدمع كلما هاج ... فقلت : اسمعي يا هند ...	قل لهند : إحرجي وتأثمي ... فصدت وقالت : كاذب ... فقالت وصدت : ماتزال متيما ... فقالت : أطعت الكاشحين ...
211	أسماء و البطل الرسول و البطلة الشخصية والبطل	أشهد الرحمن لا يجمعنا سقف بيت رجب برجب قلت حلا فاقبلي معذرتي	أرسلت أسماء معتبة قال : أيقاظ، ولكن حاجة ... ولعمد ردني قالت هند وجب
155	هند والأتراب الأتراب وهند البطل والبطلة	من أنت ؟	زعموها ... أكما ينعتني تبصرنني ... قلن لها : حسن في كل عين من تود ... فقالت : أنا من شفه

		فقلت : أهلا أنتم بغيتنا ... إنما ظل قلبي فاجتوى ... قلت : متى ميعادنا ؟	الوجد ... نحن أهل الخيف ... فقالت : أنا هند قالت : بعد غد
168	البطلة والأتراب الأتراب والشخصية البطل والجماعة البطل والبطلة	فسلمت واستأنست ... فقلت لها : ما بي لهم من ترقب ...	فقالت لأتراب لها : أطلن التمني والوقوف على شغلي. وقالت لهن : ارجعن شيئا لعلنا ... هذا عشاء وأهلنا قريب ألما تسأمي مركب البغل فما ... انزلي ... إنما معي فتحدث غير رقبة أهلي ... فقلن لها : ائذني نطف ساعة ... فقالت : لا تلبثن ... فقلن : تحدثي ...

إن الجمل الحوارية المباشرة قليلة التواجد في ثنايا قصائد العينة السردية ،وعلى العكس نجد حضور الجمل المنقولة بصورة ملفتة للانتباه، حيث ترتبط كثرة وجود الجمل الحوارية المنقولة بتحكم السارد في حركة أفعال الشخصيات، وكذا أقوالهم فتكون الجمل الحوارية المباشرة متعلقة بالشخصية الفاعلة (البطل) أما البطلة أو الشخصية الفاعلة الثانية

كل كلامها منقول، ماعدا ما وجد في القطعة 74 أ في تصوير الحوار الذي جرى بين البطلة وبين صديقاتها فكان كلامها منقولا ولكن كلامهن في بادئ الأمر كان مباشرا.

لقد خلجت عيني وأحسب أنهــا ... لقربي أبلى الخطاب ذلك مزعمي

حفلن لها : أمينة أو مزاحـــــة ... أردت بها عيب الحديث المرجــم

فقالت لهن : إذهبن أمرنا معــا ... لأمرك مجنوب تبوع فقدمـــــــي

أمامك من يرى الطريق فأرسلت ... فتاة حصانا عذبة المبتســــــــم

وقالت لها أمضي فكوني أمامنا ... لحفظ الذي نخشى ولا تتكلمــــي

فقامت ولم نفعل ونامت منتظم ... فقلت لها : قومي، فقامت ولما لم[1]

فالملاحظ أن الفتيات لما قلن الكلام مباشرة بعد طلب الشخصية الفاعلة لا يشكل سوى تعبيرا عن رؤية خاصة بفكرتهن حول خلق اللقاء بين البطل والبطلة، فقد قدمن الخطاب وفق ما يراه السارد مناسبا و ليس حسب وجهة نظرهن ، فهو يرى أن الفتيات يجب عليهن قول هذا الكلام ويفكرن بهذه الطريقة طاعة لأمر البطلة، حيث نجدهن يقترحن عليها اقتراحا بأن يتقدم من يراقب الطريق، وهذا الأمر يهم السارد في ألا يكتشف أمر شخصيته التي لها سلطة الحوار، حيث تعتبر ملفوظاتها تفوق ملفوظات باقي الشخصيات.

" **لقد خلجت عيني، اذهبن، لها امضي** " وهذا لأن الشاعر بصدد تصوير مكان اللقاء والإعداد له وبما أن الشخصية البطلة هي المعنية بالأمر فقد ملفوظاتها أكثر من باقي الشخصيات.

2- وظائف الحوار في قصائد المدونة

وبما أن الحوار يعكس فكر الشخصية المتحاورة ويبين مواقفها إزاء الأحداث وتتحدد ملامح الشخصيات من خلال ملفوظاتها وطريقة إلقاء كلامها، وهذا ما يحدد وظائف الحوار الذي يعمل بقدر معين عمل السرد وهذه الوظائف هي :

تنظيم الحبكة: إذ يعد جزء الحوار جزءا من الحبكة فكل ما يقوله شخص لآخر في وقت وزمن معينين ينقسم إلى إحداث تأثير خاص في تطور سير الأحداث[2] :

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 202.

(2) انريكي أندرسون : القصة القصيرة، ص 325.

كما في قوله:

فقال تعال فانظر: فقلت: وكيف بي   أخاف مقاما إن يشيع فيشنعـــــــا

فقال : اكتفل ثم التثم فاتت باغيـــا   فسلّم، ولا تكثر بأن تتورّعـــــــا

فإني سأخفي العين عنك فلا تـــرى   مخافة أن يفشو الحديث فيسمعها[1]

والحوار الذي دار بين البطل وصاحبه ما هو إلا ربط لأجزاء الحبكة، حيث افتتحت القصة بالتمهيد متمثلا في الشوق وغيره، فالحوار هنا اهتم بسير الأحداث أي أن السرد لم يتوقف نهائيا. وإنما تمّ فيه عرض خطة العمل التي رسمها الراوي بإيعاز من صديقه "**خالد**". والحوار ربط بين التمهيد والجزء الثاني من القصة، والتي هي عملية التنكر في شكل (امرأة أو/أسوأ هيئة) لمساعدة صديقه. فالحوار ساهم في البناءالقصصي وطوّر أحداث القصة.و حتى في الجزء الأخير كان الحوار هو العامل الأساسي لانكشاف البطل من قبل هند

فلما تنازعن الأحاديث قلن لي: أخفت علينا أن نغر ونخدعـــــا

فبالأمس أرسلنا بذلك خالــــــدا   إليك وبيّنا له الشـــأن أجمعـــــا

فما جئتنا الأعلى وفـــق موعد   على ملأ منا خرجنا له معـــا. [2]

ويظهر كلام الشخصية معبرا عن رأيها على الرغم من أن الجمل هي جمل حوارية منقولة ولم يستطع الشاعر التصرف فيها كما يشاء. وقد نقل موقف الفتيات من الشاعر الذي كان يظن أنه خدع الفتيات ولكن يبين أنه خدع من طرف صديقه ففي الملفوظات نجد أن الزمن يحدد هنا في القصة فالشاعر رتبها وفق النظام التالي :

الأمس : يأتي خالد يتحدث عن الفتيات.

يقنع البطل بالتنكر.

اليوم : اللقاء والحديث.

انكشاف الخطة (الخدعة).

---

[1] عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 178.

[2] المصدر نفسه، ص 179.

فلو لم يكن هناك حوار لما حدد زمن الحكي، و لعب التضمين دورا أساسيا في ربط أطراف الحوار وعمل على استرساله دون أية عائق من الجانب الموسيقي.

فقد عمل على مسرحة الأحداث بشكل حي، حيث استدعى الماضي إلى الحاضر كأننا في المسرح.

وأيضا في قوله في القطعة رقم 45 :

وقالت أخـــاف الغدر منه وأنني   لا أعلم أيضا أنه ليس يشكر

فقلت لها : يا هم نفسي ومنيتي   ألا لا وبيت الله أنـــي مهبر

مصاب عميـــد القلب أعلم أنـــي   أذا أنا لم ألقاكم ســـوف أدمر[1]

هذا المقطع الحواري يقوم فيه البطل بشرح الوقائع التي جرت له ومحبوبته من نية الهجر.

والحوار هنا بين الشخصيتين دون أي تدخل من طرف الراوي* العليم بتحركات شخصياته دون إعادة شرح مجريات النقاش التي دارت بين البطلين ولكن لا نلمح توقفا في سير الأحداث بشكل كبير، فيعرض محاولات لإقناعها ليتم ذلك بالفعل بعد هذا المقطع الحواري في مقطع حواري آخر بين موقفها الجديد، حيث يساهم الحوار في تغيير المواقف والعمل على فتح أفاق وقنوات اتصال جديدة فيما يزيد عن تسعة أبيات :

فقالت : فإنا قد بذلنا لك الهوى   فالبطائر الميمون تلقي وتحبر.

فقلت : إن كنت أهل مـــــودة   فميعاد ما بيني وبينك عزوز

فقالت : فإنا قد فعلنا، وقد بدا   لنا عندما قالت بنان ومحجـــر

إن الملفوظات لم تكف البطل ليعبر عن رأيه ولم يكتف بإقناعها ببراءته من شكها، فحسب بل أخذ منها موعدا ليكون هذا الموعد لفظا وإشارة " **بنان ومحجر** ". ويعمل الشاعر على تطويع اللغة لتتناسب مع كل الشخوص التي يتناولها.

أما في القصيدة رقم 211 والتي مطلعها :

طال ليلي وتعناني الطرب   واعتراني طول هم بنصـــــب

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان ، ص 165.

* إن الإشارات المدرجة في هذا الجزء مأخوذة من وظائف الحوار التي تفسر وظائف السرد.

1 تنظيم الحبكة ، 2 – البيان والشرح للوقائع، 3 – المسرحة (مسرحة الأحداث)، 4 – وصف الملامح، 5 – إثارة الفضول للقارئ 6 – العودة إلى الماضي والتقديم، 7 – الإيجاز، 8 – الجو العام، 9 – الانفعال. من القصة القصيرة أنريكي أندرسون، ص 325.

أرسلت أسماء في معتبة عتبتها وهي أهوى من عتــب

فأجابت رقبتي فابتسمت عن شتيت اللون صاف كالثغب

فيفها تمهيد يليه حوار يبين سبب العتاب و اللوم الذي بدرا من أسماء.

قال : أيقاظ، ولكن حاجة عرضت تكتم عنا فاحتجــــب

ولعمد ردني، فاجتهــدت بيميني حلفة عند الغضـــــب

أشهد الرحمان لا يجمعنا سقف بيت رجبا حتى رجــــب

ويعمل المتحاورين على تبيان الحالة التي كان عليها البطل الذي كان فيها غائبا عن مسرح الأحداث. فالرسول يصف البطل بالحيلة والخداع.

فالحوار في هذا المقطع ما هو إلا وصف للشخصيات المشاركة في العمل القصصي فالبطلة سريعة الغضب لا تعالج الأمور بروية وتفكر، بل تلجأ إلى الغضب واليمين لتنفيذ وعيدها وهو ما نجده في آخر أبيات هذه القصيدة.

بينما البطل مظلوم، يوصف بوجهتي نظر الأولى من طرف الرسول بأنه مخادع وكاذب ويريد الابتعاد عن البطلة يمتاز بالحيلة، أما وجهة نظر السارد فهو مظلوم يعاني بسبب فقدان البطلة وغضبها منه،فيجتهد في ربط أواصر الحب بينهما التي بترت من خلال قسم البطلة بعدم اجتماعها به رجبا حتى رجب، وكعادته يبعث بالرسل للإصلاح بينهما فيختار الرسول المناسب لأداء هذه المهمة، التي لا تصلح لأي شخص غير الخبير بهذا المجال وبهذا الموضوع، فيجب أن يكون رسولا يمتاز بالذكاء ،وهنا نجد الفرق بين رسله ورسلها فرسوله يعمل لصالح البطل بينما رسولها موهن وكاذب محرض إذ شبه عليها القول وحرضها على البطل .

أما القطعة 168 فقد كانت زاخرة بالحوار الذي جاء متعددا من ناحية عدد الشخصيات المشاركة في هذا العمل إذ نجد الشخصية الفاعلة ،أترابها، البطل. فكان في بادئ الأمر بين الشخصية الفاعلة وأترابها وبعدها انتقل إلى البطل وحبيبته .حيث عمل هذا الحوار على تحديد المكان الذي جرت فيه الأحداث وهذا لعدم تقديمها في بداية الحكاية.أما الزمان فقد ورد ذكره في قوله:

جرى ناصح بالود بيني وبينها فقربني يوم الحصاب إلى قتلي(1)

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان ، ص 334

فالزمان هو يوم رمي الجمار، ثم يلي تحديده بدقة متناهية من خلال الحوار الذي جرى بينها وبين أترابها في قوله:

فقالت لأتراب لها شبه الدمى أطلن التمني والوقوف على شغل

وقالت لهن:ارجعن شيئا لعلنا نعاتب هذا أو يراجع في وصــــل

فقلن لها:هذا عشاء،وأهلنـــا قريب،ألما تسأمي مركب البغل ؟

فالملاحظ بعد تحديد الزمان بدقة وهو وقت العشي ليلا، بعدها تحديد المكان الذي هو قريب من أهلهن، فالزمان العام هو يوم الحصاب والزمان الخاص هو العشي، فيمهد للأحداث بذكر الوقت ليقوم القارئ بالربط بين الزمن واللقاء الذي يعتزم البطل إنجازه إذن فاختيار الوقت المناسب هو الشيء الذي يساعد على نجاح الفعل، كما أن أترابها أدّين دور المساعد لهذا اللقاء،بينما المقطع الموالي فيصور شجاعة الفتاة وعدم خوفها، على عكس طبيعتها الأنثوية:

فقالت : وأرخت جانب الستر، إنما معي فتحدث غير ذي رقبة أهلي

فقلت لها : ما بي لهم من ترقب ولكن سري ليس يحمله مثلــي

فقد اعتقدت أنه خائف من الرقباء ولكن تأكد لها عكس ذلك وهو أن الشوق الذي يحمله في ثنايا قلبه يمنعه من الكلام. ومنع من الكلام لوجود الفتيات اللواتي كن سببا في عدم قدرة على البوح بسره، لينتقل إلى تصوير حذاقة الفتيات.

فلما اقتصرنا دونهن حديثنــــــا وهن طبيبات بحاجة ذي التبــــــل

عرفن الذي تهوى، فقلن لها ائذني نطف ساعة في طيب ليل وفي سهل

فهو يصور الشخصيات تصويرا دقيقا عن طريق الحوار الذي أدى عدة وظائف متعلقة في ثنايا السرد، فالفتيات في رأي الراوي لم يفعلن ذلك من أجل الشخصيتين إذ يقول:

فقمن وقد أفهمنّ ذا اللب إنّمـــــا فعلن الذي يفعلن في ذاك من أجلي

فاللبس يقع في كون أنّ هذا الحوار، مباشر أم غير مباشر؟

فإذا كان مباشرا على لسان البطلة فإن الذي فعلنه من أجلها، ولكن إذا كان على لسان السارد أو البطل فهن فعلن ذلك من أجله.وتتضح الرؤية بقول الشاعر " **ذا اللب** " فمن هو ذا اللب هنا ؟ أهو البطل أم البطلة ؟

هذا فيما يخص وظائف الحوار التي تم استقراء قصائد العينة وفقها لنتبيّن في الأخير أن كل الوظائف كانت حاضرة تقريبا فمنها ما عرف بالشخصية ومنها ما حدد المكان والزمان ومنها مسرحة الأحداث وشرحها وتبيان الوقائع.



3-أنواع الحوار عند عمر بن أبي ربيعة [1].

واستعمل الشاعر نوعان من الحوار من ناحية الطول والقصر فهناك حوارات طويلة تنم عن فلسفته الخاصة، وهناك حوارات برقية خاطفة تأتي في ثنايا القصائد.

3-1-الحوار السريع الخاطف : هو نوعية من الحوار يستعملها الشاعر لخلق حالة من الانتظار لدى القارئ، ويكون حوارا مبتورا نوعا ما. حيث تنتهي القصيدة دون إتمامه ليدع القارئ يكمل القراءة والتأويل " فتمتد الحيرة بين الصوت والمعنى، وكأنه يصنع شعره من كلمات لا أفكار "[2]، ويضع المصداقية للشعر ليبعث الحياة في الكلمات من خلال الرجوع إلى مرجعية تدعم مصداقية هذا الحوار إذ يقول :

قالت لترب لها تحدثهـــا   لنفسدن الطواف في عمـــــر

قومي تصدي له ليبصرنا   ثم اغمزيه يا أخت في خفـــر

قالت لها قد غمزته فأبى   ثم اسبطرت على أثـــــــري[3]

فالشاعر لم يبن لنا نهاية هذا الحوار أي ما مآل هذا الغمز ومحاولة لفت الانتباه وهل انتهى بنتيجة أم أنه صدّ الفتاة ونسي الأمر ؟

كذلك في قوله :

زعموها سألت جاراتها   وتعرت ذات يوم تبتـــرد

أكما ينعتني تبصرنني   عمركن الله أن لا يقتصد

فتضاحكن وقد قلن لها   حسن في كل عين تـــود[4]

فهذا الحوار داخل هذه القصيدة كان حضوره حضورا إضافيا فموضوع القصيدة هو الوعد الذي تؤجله هند (الوعد المؤجل) ولكن نرى أن الشاعر يدرج هذا الحوار ليبين حسن بطلته وجمالها وغيرة صديقاتها منها، فهذا الحوار ليس أساسيا في بناء الأحداث إنما وصف الشخصيات المشاركة في العمل ليكون حوارا برقيا له علاقة بوصف الشخصيات لا بسرد الأحداث إذ أنه يخلق للقارئ حيرة وتساءل عن رد فعل البطلة التي لم تشارك في الحوار ولم تدافع عن نفسها وكأنها أوكلت السارد للدفاع عنها. أما في

(1) الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص 231.

(2) عبد الفتاح نافع : الحوار في شعر عمر بن أبي ربيعة، الوكالة العربية للتوزيع والنشر ، اليرموك، د ط، د ت، ص 27.

(3) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 168.

(4) المصدر نفسه، ص 221.

قصائد العينة السردية ماعدا هذه القصيدة فحضوره كان حضورا أساسيا إذ يشارك مع السرد والوصف في بناء الأحداث وتهيئة الإطار العام لها.

غير أن هذا الحوار الخاطف يصور في ثناياه قصص قصيرة جدا منها قوله :

بعثت وليدتي سحـــــــرا	**وقلت لها خذي حـــــذرك**
وقولي في ملاطفـــــــة	**لزينب نولي عمــــــرك**
فإن داويتي ذا سقـــــم	**فأخذي الله من كفــــرك**
فهزت رأسهـــــا عجبـــا	**وقالت من بدا أمـــــرك**
أهذا سحــــــرك النــــــــ	**سوان وقد خبّرني خبرك**
وقلن : إذا قضى وطرا	**وأدرك حاجة هجـــــــرك** [(1)]

فهو سريع من ناحية قلة الأقوال، وبما أن الحوار هو حكي الأقوال، فجاء الحوار هنا شبه قصة تجري مجرياتها بين بطل يرغب في زينب ولكن سوء سمعته مع النساء والكلام الذي يتناقل حوله هو الذي جعله لا يحظى بزينب كحبيبة، وبذلك يستخدم الرسل كعادته لينال مراده ولكن هذه المرة لن ينال ما أراد إنما حدث العكس لطبيعة البطل إذ كانت هي المعارضة لتحقق الفعل.

فالشخصيات تعبر عن الموضوع وتتحرك في مجال الحوار والذي يعدّ من مرجعية الشعر عند عمر بن أبي ربيعة ليكتسب شعره نوعا من المصداقية. كما أن استعمال لغة الكلام عند يعتبر استعمالا عاجزا لا يؤدي المهام المرجوة فيستعمل اللغة الاشارية التي تؤدي دلالة أكبر من الكلام كلغة العيون والأصابع والشفاه وغيرها.

فالعلاقة هنا بين الحوار ولغته علاقة وطيدة، فهو ينمو وينضج بها وهي تكتسب طابع الواقعية منه.

2 – الحوار المديد الطويل : إذا كان الحوار الخاطف يخلق نوعا من الترقب لدى القارئ، فإن الطويل يجيب القارئ على الأسئلة المبهمة في ثنايا الكلمات المقنعة بالدلالة ففي هذا الحوار يقوم الشاعر بتصوير مجريات قصصه من خلاله باعتباره أبرز تقنية بنيت عليها القصص العمرية فقد استعمل هذا الحوار بصورة تجعل القارئ لا يحس بالفرق بين الحدث السردي والمقطع الحواري إلا باستعمال القرينة اللفظية الدالة على

---

(1) عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص 472.

الحوار فقد اندمج الحوار والوصف والسرد في بوتقة واحدة ليعطي قصصا لا تخلو من الشعرية المتأتية عن طريق هذا الحوار، وعمل هذا الأخير على تبيان مواصفات الشخصيات والأمكنة والأزمنة ولم يشكل وقفا للسرد ولكن عمل على تبطيئ سير الأحداث من ناحية زمن القص، إذ نجده لا يهمل أي عنصر فني على حساب الآخر إنما يولي لكل عنصر عناية لا تقل عن العنصر الذي بعده لتتحد كلها مع بعضها البعض مشكلة لوحة فنية تعبق بالشعرية التي توجه القارئ في عملية قراءته لهذه القصائد، فلم تكن قصائد عمر بن أبي ربيعة قصائد وصفا خالصا أو سردا فقط أو حوارا إنما ربط بين العناصر السطحية للخطاب مع البنية العميقة إذ لم تعد تؤدي الألفاظ أو اللغة وظيفتها التواصلية فحسب بل تتعدى أكثر من ذلك فارتبطت بالمدلولات المنطقية وطوابعها الاشارية فهو هنا كما سبق القول لم يكتف بالعلامات اللغوية بل استعمل العلامات غير اللغوية كالإشارات مستفيدا من مدلولاتها الاجتماعية وإيحاءاتها الوجدانية ومضامينها العاطفية والفكرية.

فالشاعر قام بجمع العناصر المتفرقة والمختلفة جنسيا خالقا للقارئ الإحساس بوحدة العمل مجسدا فكره وعاطفته بشكل معقول إبداعيا، وهذه الميزة لا تتوفر لدى الجميع إلا عند الشاعر المتخيل المبدع.(1)

ففي قصيدته التي امتازت بأطول حوار من بين قصائد العينة السردية

جرى ناصح بالود بيني وبينها　　　فقربني يوم الحصاب إلى قتلي

فهنا يصور الجو العام في مكة وطبيعة نسائها من تستر وتخفي عند اللقاء فهو العارف بحال المرأة العاشقة، لتكون نسبة الحوار في هذه القصيدة خمسون بالمائة وباقي العناصر تشكل خمسون بالمائة ولكن هذا الحوار حمل في ثناياه سردا للأحداث، فالقصة تقدم زمن السرد بداية من الحوار :

فقالت لأتراب لها شبه الدمى　　　أطلن التمني والوقوف على شغلي

وقالت لهن:ارجعن شيئا لعلنا　　　نعاتب هذا أو يراجع في وصـــل

فقلن لها:هذا عشاء،وأهلنـــا　　　قريب،ألما تسأمي مركب البغــل ؟

---

(1) عبد الفتاح نافع : الحوار في ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 41.

فهي تترقب قدوم البطل الذي غاب عن الأنظار ولم يعد له وجود على مسرح الأحداث ولكن ينضم إلى الأحداث بالتدرج فيلقي السلام ويحيي الجمع، هذا السلام ما هو إلا حوار مضمر (ضمني) لم يقم السارد بذكره، والذي كان له الدور الكبير في خلق الشعرية.

مباشرة يلتقي فتاته التي تؤيد شجاعته وأنها معه رغم غياب أهلها، يؤكد السارد شجاعة البطل كعادته في جميع القصائد الأخرى فهو لا يأبه بأهلها ويستطيع أن يواجه أشجعهم، فمواجهة الآخر أهون من البوح بالشوق الذي شبهه بسر لا يباح به، فالشوق والغرام اللذان يكنهما لها أخطر من المواجهة بالسيف، حيث يبني مقطعا حواريا آخرا قاعدته الحوار السابق الذي يبين سرعة فهم الأتراب للموقف الذي لا يفهمه إلا الذي به لب حكيم وعارف بأمور الحب.

فلما اقتصرنا دونهن حديثنـــــــــا وهن طبيبات بحاجة ذي التبـــــــل

عرفن الذي تهوى، فقلن لها ائذني نطف ساعة في طيب ليل وفي سهل

فحواره هذا لا ينفك أن يكون وصفا للشخصيات وصفا معنويا تجاوزا للوصف الفيزيولوجي وهو الذكاء بعدما وصفهن جسديا " **أتراب شبه الدمى** " لينتهي مقطعه الحواري الطويل عندما انصرفن وتركنه معها وهي صامتة لا تنطق ببنت شفة مستعملة الإشارات الموحية بفرحة اللقاء.

تقلب عيني ظبية ترتعي الخلا وتحنو على رخص الشوى أغيد طفل

فالنهاية كانت وصفا لجمال هذه المحبوبة وما تمتاز به دونا عن أترابها. والحوار الطويل عنده تشارك في إجرائه شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية هذه الأخيرة تؤدي دورها في شكل مجموعة وكأنه يريد تعميم فكرة أن الجنس الواحد له تفكير واحد.

وكلام الشخصيات جماعة يعبر عن الرأي الفردي أيضا، فلا يتيح للشخصية أن تخرج عن الجماعة وأن تقوم بإلقاء أفكارها داخل خطابه فهي تؤدي دور الجوقة في الأدب التمثيلي المسرحي، فهن موجودات في القصة بوجود البطلة وإذا غاب حضورها غبن هن أيضا في شعره، وتظهر شخصيته البطلة رفقة سرب من الفتيات فمرة يساعدنها ومرة يحسدنها ومرة يقدمن لها النصيحة فوجودها مرتبط بوجود الجماعة كأنه يريد القول

إن الفرد لا يستطيع العيش بمفرده وبمعزل عن المجتمع الذي وجد فيه مشيرا إلى فكرة العزل* الذي تعاني منه بيئة الحجاز.

التقسيم الأولي للحوار كان من ناحية حجم الدفقة الشعورية التي يحتويها الحوار أما التقسيم التالي فيعود إلى طبيعة الحوار إذ امتاز الحوار عند عمر بن أبي ربيعة بنوعين من الحوار، الدرامي و السردي.

3- 3 - الحوار الدرامي : إن وجود الدراما في أي عمل أدبي يتبادر إلى ذهن القارئ أنه مسرح، إذ أن المسرح هو المجال الخصب لهذا النوع من الأجناس الأدبية ولكن الدراما ليست وقفا على المسرح " إنما ثمة تواصل عميق بين المسرحية والملحمة والرواية والأسطورة، الحكاية، الخبر، القصة والنكتة هذا التواصل يكمن في الوظيفة التي تؤديها الأجناس الأدبية وهي التنقيب عن الدرامية المبثوثة في الوجود والمجتمع والنفس البشرية " [1].

إذن الدراما هي صراع للإرادات وتضارب قوى ذات مصالح متباينة وهذا ما جاء في الحوار الذي اعتمده الشاعر كوسيلة لنقل الصراعات القائمة على مستوى النفس البشرية التي تنتهي في الأخير بالوصول إلى النتيجة المرضية للقارئ وذلك عن طريق " التحام بعض الأفكار ببعض واصطدامها في آن واحد "[2] وتمثل رائية عمر بن أبي ربيعة الكبرى النموذج الذي اعتمد فيه على استخراج العناصر الدرامية في الشعر العربي *.

ويقوم الشاعر بعرض الأحداث السردية معتمدا على إثارة التوتر والاضطراب في أكثر من موضع في القصيدة إذ تتسم بالتسلسل في سير الأحداث تسلسلا يعتمد على العاطفة والسببية، ليكون تواتر الدراما في هذه القصيدة بين الارتفاع والانخفاض تدريجيا حتى الوصول إلى النتيجة، فأول ما يلتقي به القارئ هو المقدمة الدرامية التي تصور الصراع القائم بينه وبين ذاته.

لحاجة نفس لم تقل في جوابها فتبلغ عذرا والمقالة تعـــــــذر

* العزل السياسي وهو عزل الناس عن المشاركة في اتخاذ قراراتهم في تلك الفترة أنظر جميل شادان، عمر بن أبي ربيعة، ص 15.

(1) علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص 15

(2) [illegible] الحوار في ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 47.

* اعتمدها علي بن تميم في السرد والظاهرة الدرامية وأيضا إبراهيم صحراوي في السرد العربي وغيرهم وسنتناولها في الفصل الثالث كنموذج مستقل.

تهيم إلى نعم فلا الشمل جامع ولا الحبل موصول ولا القلب مقصر

لتصل الدرامية إلى المرحلة المتوسطة والمتمثلة في ترصد القوم للبطل بعدها الدخول إلى الخباء، ليحدث التوتر الأكبر لدى البطلة فتبلغ الدراما ذروتها عندما ينهض القوم فالدراما ممتدة في كل أجزاء القصيدة وخاصة الحوار. حيث صور الشاعر فيها الصراع الذي يبنه وبين ذاته، وبينه وبين العادات والتقاليد، هذه العادات التي لا تسمح بمثل هذه الزيارات الليلية ولا حتى النهارية فما بالك بالتسلل خفية ؟

و من قصائده أيضا التي تتوفر على الدراما قوله :

ألم تسأل الأطلال والمتربعـــــا ببطن حليات دوارس بلقعــــا

إذن فهذه القصيدة تبين حاجة النفس للتمتع بالجمال الذي خلقه الله إذ يقول :

فقلت لمطريهن بالحسن إنمـا ضررت فهل تستطيع نفعا فتنفعا

فقال : تعال أنظر فقلت وكيـف ؟ أخاف مقاما أن يشيع فيشنـــعا

فقال : اكتفل ثم التثم فأت باغيا فسلم ولا تكثر بأن تتورعـــا

فإني سأخفي عنك فلا تـــرى مخافة أن تفشو الحديث فتسمعا

فهذا الصراع يكمن في التجلي والظهور والذي يؤدي إلى بروز أزمة، فلو أنه قصدهن دون تخفي سوف يشوه سمعته، ويكون التخفي هو الحل الأنسب الذي كان عبارة عن حيلة انطلت على البطل الذي ظن نفسه ذكيا ونسي طبيعة الصراع بين الجنسين (المرأة – الرجل) فهي أمكر منه وأدهى حيلة، فالصراع يظهر على مستوى مخالفة العادات، هذا الصراع لزم جميع قصائد العينة، وكأن الشاعر يريد كسرها أو وصفها للقارئ على أنها كسرت عن طريق التخفي والتستر تحت شعار الدين، حيث اختار الموسم المقدس لدى المسلمين ليكون موسم لقاء بالنساء الجميلات من كل أنحاء الأمصار وهذا اللقاء يكون خفية عن الأهل.

وما طعم الدراما في عمل عمر بن أبي ربيعة هذا الحوار الذي جاء متعدد الشخصيات حيث تعددت وتصارعت الآراء فيه، ليصل إلى مفاجئة القارئ، فهو يقابل بين المتناقضات ويجمع الأضداد في الوقت ذاته، كأن يجمع بين البين واللقاء في قصيدة واحدة ويجمع الحيلة والبلاهة في أخرى، وكأننا به يجمع المتناقضات الموجودة في مجتمعه الذي أصبح الصراع قائما فيه بين المادة والروح.

وهذا الحوار ينتج عنه عنصر المفاجأة أو الترقب، أي يعرض الفكرة ونقيضها أو يقوم بالتلاعب بعواطف الشخصيات، لينتج " عملا قائما على تمهيد عرض ونتيجة في الآخر "[1]. مع العلم أن حواره امتاز بسهولة تنقل السارد بين شخصيات العمل والقدرة على دمج الحوار داخل السرد، كل ذلك بواسطة اللغة التي امتازت بالرقة والدقة واليومية نوعا ما، و" قمة الدرامية أن يحس القارئ بحياة واقعية من خلال العمل الإبداعي"[2]. كما عمل الحوار الدرامي على تقريب الشعر للحياة اليومية من خلال استعمال الصور العادية واللغة البسيطة.

3 – 4 – الحوار السردي : هو الحوار الذي تقدم فيه الأحداث ويكون عبارة عن حوار لا يعطل حركة السرد، وليس حوارا مشهديا وإنما حوار يواصل فيه السارد عرض الأحداث في ثناياه، ويكون أقل توتر من الحوار الدرامي الذي يجعل القارئ يعيش حالة من الترقب، فيقص أحداثه دون خلق الجو الدرامي من تصارع، ولكن فيه بعض التشويق فيه من النوع البسيط، فالصراع يكون صراعا سطحيا ناتج عن تصوير الشاعر لنفسية ومشاعر شخصياته وملامحها العامة. فهو يقوم بسرد الأقوال دون إبداء الرأي، ولا يهتم في هذا الحوار بالنهاية فالنهايات مفتوحة تدع للقارئ حرية القراءة والتأويل، ووضع خواتم وفق شعوره ونفسيته. ومن هذا النوع قوله :

طال ليلي وتعناني الطرب … واعتراني طول هم بنصب

أرسلت أسماء في معتبة … عتبتها وهي أهوى من عتب

فأجابت رقبتي فابتسمت … عن شتيت اللون صاف كالثغب[3]

فهو يسرد ما جرى بينه وبين أسماء حين أرسلت الرسول الذي وجد الحي نياما وكذبها القول واتهم البطل بعدم فتح الباب لحاجة لا يعلمها غيره.

قال : أيقاظ ولكن حاجة … عرضت تكتم عنا فاحتجب

ولعمد ردني، فاجتهدت … بيمين حلفة عند الغضب

أشهد الرحمان لا يجمعنا … سقف بيت رجبا حتى رجب



(1) عبد الله نافع : الحوار عند عمر بن أبي ربيعة، ص 57.

(2) علي بن تميم : السرد والظاهرة الدرامية، ص17.

(3) عمر بن أبي ربيعة ، الديوان، ص 385.

فالملاحظ أن الحوار تم تقديمه والبطل بعيد كل البعد عن مسرح الأحداث يتدخل فقط ليطلب الصلح والمعذرة على الرغم من عدم ارتكابه الذنب :

قلت : حلا فاقبلي معذرتي	**ما كذا يجزي محب من أحب**
إن كفي لك رهن بالرضـــا	**فاقبلي يا هند قالت : وجب**

فلمّا رضت بالصلح بادر إلى إرسال الرسول الخاص به والذي ذكرنا صفاته آنفا على عكس رسولها الكاذب.

أما ما جاء في القطعة 111 والتي يقول فيها :

أشارت إلينا بالبنـــان تحيــــة	**فرد عليها مثل ذاك بنـــــــــان**
فقلت وأهل الخف قد حان منهم	**خفوف وما يبدي المقال لســـان**
نوى غربة قد كنت أيقنت أنهـــا	**وجدك فيها عن نواك شيطـــــان**
تعال زرنا زورة قبل بيننــــــــا	**فقد غاب عنا من نخاف حيـــان**
فقلت لها: خير اللقاء ببلـــــدة	**من الأرض لا يخني بها الحدثان**[1]

هنا يواصل في هذا التقديم ليكون هذا الحوار التمهيدي عبارة عن تحديد للمكان والزمان الخاصين باللقاء. فهو حوار سردي، فكان حضورا فنيا خالصا، ليبدأ الحوار السردي في المقطع الثاني بعد الانتقال في المكان والوصول إلى المكان المحدد المتفق عليه، لتكون الشخصيات المتحاورة هنا هي :

البطل ← ورفاق السفر

البطلة ← الأتـــــــراب

وينتفي مقطع اللقاء بحوار سري للغاية بين البطلين لا يعلمه أحد سواهما فهو يقطع مجريات الحكاية دون أي تعليق مرافق لبعض المواقف.

أما في قصيدته :

ألا يا لقومي للهوى المتقسّم	**وللقلب في ظلماء سكرته العمى**[2]

[1] عمر بن أبي ربيعة ، الديوان، ص 260-261.

[2] عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 199.

يستمر الشاعر بسرد اللقاءات الليلية التي لا تخلو قصيدة منها مع اختلاف في كيفية بناء اللقاء فتارة يكون لقاء فيه الكثير من المخاطر وتارة أخرى سهل المنال كما أنه تارة هو الذي يسعى إلى خلق اللقاء ومرة هي التي تسعى لذلك. فكانت لغة الحوار في كل مرة تتخذ شكلا من الأشكال فمرة يكون ذكوريا ومرة أنثويا، ليبين أن حيلة الفتاة لا تقل عن حيلة الرجل. فمن أجل الحب والحبيب كل شيء مباح، والصعب ييسر في سبيله، فهذا اللقاء يختلف عن باقي الحوارات.

فهذا اللقاء قامت هي بالتخطيط له، والذي تجسد من خلال هذا الحوار :

فلما اكفهر الليل قالت لخرد ‏‏‏ كواعد في ريط، وعصب مسهم

لقد خلجت عيني واحسب أنه ‏‏‏ لقرب أبي الخطاب ذلك مزعمي

مع العلم أن في المقطع الحواري الأول تخلله وصف للمتخاطبين (الأتراب في ثلاث أبيات، قبل خطاب الشخصية الفاعلة).

ليسترسل سرد الأحداث عن طريق الحوار وهذه التقنية موجودة منذ القدم*

لتكون "خلجة العين" دليل القلب على اللقاء بمن تحب (أبي الخطاب) ولكن ردهنّ هو الذي يوضح أنها كانت ترغب في اللقاء.

فقلن لهـــا أمـــنية أو مزاحـــة ‏ أردن بها غيب الحديث المرجّم

فقالت: لهن اذهبن أمرنا معـــــا ‏ لأمرك محبوب، تبوع فقـــدمي

أمامك من يرعى الطريق فأرسلت ‏ فتاة حصانا عذبة المـــتـــبسّـــم

وقالت لها امضي فكوني أمامنـــا ‏ لحفظ الذي نخشى ولا تتكلمـــي

فقامت ولم تفعل، ونامت فلم تطق ‏ فقلن لها قومي فقامت ولم لـــم

فمن غير ما قد أومأت فعمدنـــا ‏ كشارب مكنون الشراب المختّم

فلما التقينا بـــا[illegible] بســـره ‏ وأبدى لها مني السرور تبسمي(1)

القارئ لهذا الحوار يرى كيف أن الأحداث سارت إلى حيث الحوار بطريقة جعلت من الحوار "حدثا سرديا " فسرد الأحداث رافق سرد الأقوال مع دخول سرد الموصوفات

* هذه التقنية موظفة في الإلياذة لهوميروس.

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 202.

لأن الشاعر نوع في حواره بين المباشرة والنقل وهذا ما لاحظناه على هذا المقطع حيث حافت الجمل المباشرة الجمل المنقولة وكأنما أراد السارد أن يخلي مسؤوليته من الحوار وخاصة فيما يخص جمل الحوار الخاصة (صديقاتها) فكانت مباشرة لأمرك محبوب تبوع، فقدمي أمامك من يرعى الطريق.

فكل جملة حوارية يرادفها حدث سرد حدثي، وهو ما ينبع حوار صويحاتها فأرسلت فتاة حصانا عذبة المبتسم ليرافق الوصف السرد.

أيضا ما لاحظناه أن الحوار المباشر أثناء اللقاء الودي يكون موجزا جدا أو مضمر الأقوال ففي هذه القصيدة في قوله :

فلما التقينا باح كل ســرّه   وأبدى لها من السرور تبتسمي

في القصيدة 74 ب.

فلما التقيا بالثنية أومضت   مخافة عين الكاسح المنتـــــقم.

وفي القصيدة 111

فلما التقيا باح كل بسره   مع العلم أن ليس الحديث يخان.

وفي القصيدة 168

وباتت تمج المسك في ففيّ غادة   بعيدة مهوى القرط صامتة الحجل[1]

وفي أثناء اللقاء يحدث تحول اللغة المستعملة في الخطاب إذ تصبح لغة إشارة مشفرة تدخل في تركيبها عناصر غير لغوية، كالإشارة بطرف العين، فيعتزم تغيير نمط الحوار عند اللقاء، أو في أثناء اللقاء يتطرق إلى وصف محاسن محبوبته وذكر واصفتها الجسدية.

أما في القصيدة 80

ألما بذات الخال فاستطلعا لنا   كالعهد باق ودها أم تصرهـــــا[2]



---

[1] المصدر نفسه، ص 335.

[2] عمر بن أبي ربيعة : الديوان، 212.

فإنها قائمة على الحوار المنقول الذي قدمه الشاعر في ثمانية عشر بيتا، وجعل القصيدة كلها قائمة على أقوال من مثل: "قولا لها، وقولا له، وقالت، قلت " فهي قصيدة قائمة على حديث نقلي[1].

حيث يفتتح الحوار في البيت الثاني مباشرة :

وقولا لها: إن الهوى احـــنـــيه   بنا وبكم قد خـــفت أن تـــتمها

وقولا لها: لم سلبنا النأي عنكم   ولا قول واش، كاذب إن تنمها

وهكذا إلى غاية البيت الخامس أي بمعدل خمسة أبيات من معدل سبعة عشر بيتا تكرار صيغة "قولا لها" أما في الجهة الأخرى نجد أن حوار الشخصية استهل ب:"قولا له" وهذا بعد ثلاث أبيات وصف فيها الشاعر حالة الشخصية عند تلقيها المقول، لتمعن التفكير وترد بـــمايلي :

وقولا له: والله ما الماء للصـــدى   بأشهى إلينا من لقائك فاعلمـــــا

وقولا له: ما شاع قول معشــــــر   لدي، ولازم الرضى أو ترغمـــا

وقولا له: إن تجن ذنبا أعــــــده   من العرف إن رام الوشاة التكلما

فقلت: اذهبا قولا لها: أنت همته   وكبر مناه من فصيح وأعجمـــا.

إن التقابل بين البطل والبطلة يفترض أنهما بعيدين ليسهلا الجمل المنقولة في الحوار بصفة خطية في النص لأن التواصل بينهما غير ممكن التحقق أي المواجهة الواقعية مستحيلة فحولت إلى مواجهة لغوية ليكون كلام البطل أكثر من كلام الشخصية للطبيعة البشرية، ليقدم الشاعر آراء محتواة في جملة مقول القول، ويتم فيها من قبل البطلة التي ما صدها عن لقائه هو طبيعة المجتمع لا شيء أخر ليكون هذا التقابل على الشكل التالي :

محتوى جملة مقول القول / بالبطل   محتوى جملة مقول القول / بالبطلة

---

(1) أنريكي أندرسون : القصة القصيرة، ص 325.

1- إنّ النوى أجنبية بنا وبكم قد خفت أن تتمها ... 1- والله ما الماء للصدى بأشهى إلينا من لقائك فاعلما

2- لا تقبلي قول كاشح وقولي له إن زلّ أنفك أرغما ... 2- ما شاع قول محرش لدي، ولا رام الرضا أو ترغّما

3- لم أجن ذنبا فتعتبي علي بحق بل عتبت تجرّما ... 3- إن تجن ذنبا أعده من العرف إن رام الوشاة التكلما

فالبطلة توافق كل أفعال البطل وإن كانت خاطئة في بعض الأحيان، فهي تنفي أن تبتر الحب الذي بينهما، وترغب في الاتصال به. فقول الوشاة لا يزعزع هذه العلاقة التي يؤكد الشاعر من خلال عرض القصة تبيانها وهي متمسكة به.

فهذا الحوار قدم للقارئ وصف لمشاعر المتحابين وقد أوقف السرد الذي قال بعض النقاد بعدم وجوده في هذه القصة. ولكن نعلم أن هناك نوعان من السرد المعلن والمضمر فالشاعر يضمر أحداث القصة في البيت الأول :

ألمّا بذات الخال. فاستطلعا لنا ... أ كالعهد باق ودها أم تصرّما ؟

فنتاج القص يكون بعد وصف الشخصية الفاعلة وبذكر العهد الذي كان بينهما (زمن القصة) زمن الوصال والألفة بينهما، لتبدأ القصة بخطاب إثارة التساؤل هل بقي ذلك الحب أم تصرّما ؟

ليأتي الحوار عبارة عن شرح الأحداث المتسببة في الصرم الذي لا ينجح في إبعاد البطلة عنه، فهي قصة مضمرة في ثنايا الحوار.

فالحوار عند عمر بن أبي ربيعة كان في معظمه وخاصة في قصائد العينة حوارا سرديا فاعلا في النص، ناقلا للأقوال والأحداث والمواصفات لهذا برز كل عنصر في عمله.

كما تحدد الحوار في شعر عمر بن أبي ربيعة من داخلي (Monologue) وحوار خارجي (Dialogue) إذ كانت نسبة حضور الحوار الخارجي كبيرة مقارنة بالحوار الداخلي ما عدا في بعض القصائد التي غلبت عليها الغنائية فكان حوارها حوارا داخليا.

ولكم كانت صعوبة تحديد الحوارات الباطنية (الداخلية) والخارجية تكمن في طبيعة الخطاب، فهو خطاب شعري تتكلم فيه **الأنا** فاعتبرنا أن كلام الشاعر هو الحوار الداخلي

أي امتلاك الشعر التقليدي صوت واحد في النص. وهو صوت المنشئ فالخطاب الشعري التقليدي هو خطاب استبدادي لاقتصاره على صوت فريد مطلق السلطة لا مكان فيه لأي اختلاف.[1]

ماهية الحوار الداخلي (الباطني) هو قول الشخصية تتكلم وحدها في المسرح أي أمام المتفرجين لا حق لهم في التدخل أو الرد، وهي تعني " مشهد يكون فيه الممثل وحده يكلم ذاته " [2].

يأخذ الحوار الخارجي مساحة واسعة الحضور، وهذا لتعدد الشخصيات المتحاورة في مقاطع العينة السردية وهذا ما نجده قوله:

فبت أناجي النفس: أين خباؤها وكيف لما آتي من الأمـــر مصـــدر

فدلّ عليها القلب ريّا عرفتهـــا لها، وهوى النّفس الذي كاد يظهر[3]

لينم تعدد الأصوات في هذه القصائد عن تنوع في القهم وتعدد الأفكار لدى كل شخصية من الشخصيات.

الفرق بين المونولوج المباشر وأسلوب غير المباشر الحر *. ففي هذا الأخير يضطلع السارد بخطاب الشخصية، وتتكلم الشخصية بصوت السارد. أما في الخطاب المباشر يتلاشى السارد وتحل الشخصية محله. ونجد أن أفكار الشخصيات منقولة بالأسلوب غير المباشر[4]. لأنها تتكلم وفق منظور السارد.

أما ما يخص الأسلوب غير المباشر فقد كان كثير التواجد في هذه المقاطع وهو ما يتمثل لنا في هذا البيت :

قلت لهـــا: من انـــتـــم؟ لعـــل الـــدار تسعف [5]

وبالضرورة لا توجد قصيدة واحدة من قصائد العينة تخلو من هذا النوع من الخطاب أو الحوار.

(1) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 220.

(2) المرجع نفسه، ص 229.

(3) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 95

* يفرق جيرار جينيت بين المونولوج الداخلي والخطاب المباشر بنظر خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم ص 187

(4) يفرق جيرار جينيت بين المونولوج الداخلي والخطاب المباشر بنظر خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم، ص 188.

(5) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 461.

وقد ربط الحوار بالصوت السردي داخل الخطاب المدروس، فيتجلى لنا بذلك تعدد في الأصوات السردية المشاركة في العمل عن طريق هذا الحوار والذي جاء كركيزة أساسية في بناء العمل السردي، حيث اضطلع الشاعر بحكاية الأفعال، وحكاية الأقوال وحكاية الموصوفات. فكل قصيدة اختصت بنوع معين من هذا الحكي. ففي الرائية الكبرى نجد أنه سرد الأحداث كان وفق منطق زمني يحكمه الزمن في كل ذلك، وفي نماذج أخرى نجد أن الحوار هو الذي يربط أواصر عناصر القص، وهكذا يكون تحديد الحوار بنوعيه من الصعوبة بما كان، ذلك أن الشعر الغنائي الذاتي تتكلم فيه " **الأنا** " مما يفضي إلى وجود التطابق بين البطل والسارد. حيث نلاحظ أن السارد هو نفسه البطل في القصة والذي يحرك الأحداث، فهي تتحرك به ومعه على الرغم من استعماله للضمائر التي تعددت في القصائد وتنوعت من المتكلم بصيغة المفرد إلى المتكلم بصيغة الجمع، ومن الغائبة المفردة إلى الغائبة الجمع (جمع الغائبات)، ومن الغائب إلى المخاطب، والذي ساعده في ذلك الالتفات كظاهرة بلاغية.

كما نجد أن السارد يوظف قارئا ضمنيا أو يتوهم وجود شخص يلقي إليه القصة وهذا القارئ لا يظهر في القصة إلا في بعض النماذج، فهو يخاطب شخصا خارج القصة مع ذلك يزعم أنه لا يخاطب أحدا. كما أن المروي له في قصائد العينة السردية لا يظهر للعيان، فمثلا في هذا المثال نجده يخاطب قومه كمروي له :

ألا يا لقومي الهوى المتقسّـــم　　　　وللقلب في ظلماء سكرته العمـــى[1].

ليتماهى القارئ الحقيقي مع القارئ الضمني، وهذا الأخير غير محدد مبدئيا[2] كما أن الشاعر يزعم أنّه يخاطب شخصا ما في كل قصيدة، ولكن هذا الشخص لا يظهر في ثناياها.

ألا قل لهند اخرجي وتأثمي　　　　ولا تقتليني، لا يحل لكم دمـــــــي.

وما يمكن الوصول إليه من هذا أن الشاعر اختار الأصوات السردية اختيارا ساهم في شعرية القصيدة، هذه الشعرية التي تأتت من عدة عناصر متضافرة، شكلت ذلك البناء

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 199.

(2) جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 268.

الشعري الذي يفتن القارئ في كل مرة عند قراءته، وخاصة استعماله لعناصر القص سواء أكانت حوارا، وصفا، أو سردا. فكلها أدت وظيفة الشعرية.

وبينما يخفي النص شعريته خلف عدة أقنعة من بينها الفضاء(**الزمن والمكان**) في العمل، فكيف يدخل هذا الأخير في تحديد الشخصية الفاعلة ؟ وما هي دلالة الزمن عند الشاعر ؟

II – الفضاء السردي :

هو مكان تواجد الذات الفاعلة في السرد مع زمان تواجدها، وهذان العنصران مهمان في دلالة النص وتكوينه، ويتحدد دورهما تبعا للعلاقات التي يقوم السارد بإنشائهما بالإضافة إلى وجود الذات وفاعليتها، وقد يكون الفضاء واقعيا تسجيليا وذلك من خلال تحديد نوعين* للزمان والمكان معا لتقام العلاقة بين المكان والزمان والتصوير النفسي المرتبط بهما، " إذ أن السارد هو الذي يحدد المحيط الداخلي للشخصية النصية وفضائها الداخلي وهو فضاء نفسي لعالم الشعور والفكر"[1].

والسارد هو الذي يقوم بعرض مكونات الفضاء عن طريق المحاكاة والإخبار والمسافة والاسترجاع وهو الذي يعيد أيضا تركيب النص وفق منظوره الخاص، ذلك أن المنظور يعتبر من مكونات الخطاب السردي.

من هنا فإن القصة هي التي تنتج فضاءها الخاص في النص، وتدل عليه التقنيات السردية وهو ما أكده "**جيرار جينت** " " وما دامت الحكاية المكتوبة حادثة ككل شيء آخر في الزمن فإنها توجد في الفضاء، وبصفتها فضاء يكون الزمن اللازم لعبورها أو اجتيازها كما نعبر طريقا، أو تجتاز حقلا، إن النص السردي ككل نص آخر ليس له من زمانية أخرى غير تلك التي يستعيرها كنائيا من قراءاته الخاصة "[2].

وبما أن العمل الذي بين أيدينا عملا شعريا يختلف فضاءه عن فضاء الرواية فالأول "يأتي مجملا في ثنايا التعبير عن الحكاية، بينما الثاني يأتي مفصلا تفصيلا يتفق

* نوعين أي بذكر الأماكن الواقعية وتحديد الأزمنة تحديدا تقنيا

(1) محمد زيدان : البنية السردية في النص الشعري ص 218.

(2) جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ص 46.

وطبيعة النص "[1]، ويتضح الفضاء في النص السردي إذا اعتمد السارد على تقنية المشهد خاصة،فتكون عين السارد تشبه عين المصور الذي ينتقل من مشهد يصور جزئياته إلى مشهد آخر حيث يصبح الفضاء هنا موضوعا لحركة السرد"[2] ،ويستخدم السارد التقنيات السينمائية مثل إيقاع المكان والزمان وتبيان الدقائق الخاصة بالتصوير، فتكون خاصية التصوير قائمة على حالة المشهد، التي تكون مركز الدلالة في النص، وهو ما نجده عند الشاعر عمر بن أبي ربيعة حيث تتجادل المنظورات الفضائية خلال بعدين هما[3] :

الأول: طبيعة الرؤية التسجيلية.

الثاني: طبيعة الرؤية المجازية.

ولما التقينا بالثنية أومضـــــت   مخافة عين الكاشح المتنــمم

أشارت بطرف العين خشية أهلها   إشارة محزون ولم تتكلـــم.

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا   وأهلا بالحبيـــب المتيــم[4].

وأيضا قوله :

فقلت لها: إن كنت أهل مـــودة   فميعاد ما بيني وبينك عــزور[5]

فرنّح قلبي فهو يزعـــم أنـــه   سيهلك قبل الموعد أو سوف يقبر[6]

فالفضاء هنا لم يكن فضاء ماديا وحسب، بل امتزج بالفضاء النفسي. فالمشهد الخارجي يظهر من خلال " **التقينا بالثنية، عزور** " أما الفضاء النفسي الذي نتج عن التواجد داخل ذلك الفضاء المادي هو " **إشارة محزون، لم تتكلم، يقبر، أهل مودة، رنّح قلبي** " فهذه الحركات لا تتحدد في مكان آخر غير هذا المكان الذي له خصوصية تجعل من الخطاب خطابا إشاريا فيخلق لنا رؤيتين تحددان فضاء المكان.

- رؤية المشهد وأبعاده المختلفة التي تكونها مفردات المكان.

(1) محمد زيدان : البنية السردية في النص الشعري، ص 219.

(2) محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشعر الجاهلي أنموذجا، ج1 و2، مركز النشر الجامعي، ومنشورات سعيدان، تونس 2003، ص 239.

(3) محمد زيدان : البنية السردية في النص الشعري، ص 220.

(4) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 204.

(5) المصدر نفسه، ص 166.

(6) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 167.

2 – رؤية الواقع النفسي وأبعاده المختلفة التي تكونها مفردات الذات.

والفضاء هنا له الدور الكبير في خلق حيوية الفعل السردي لما يحويه من حركة المشاعر التي يفرضها المكان الذي تتواجد فيه الذوات، فالمكان لا يمثل الخلفية فقط بل يمثل إطارا يحتوي عناصر الموقف، حيث كان عنصرا فاعلا، فهو الذي رفع الشخصية في النص إلى الحركة والفعل[1]. كما يمكن أن نحدد العناصر المكونة لهذا الفضاء كالصراع النفسي، والبحث عن الحرية في جميع نواحي الحياة الأساسية، وهو هنا فضاء خاص بالحالة النفسية للذات المتحركة داخل الأمكنة.

إن الملاحظ في بنية الفضاء عند عمر بن أبي ربيعة هو ذكره لأسماء الأماكن وصفاتها. هذا ما جعل المكان عنده محور الدلالة، فهو المكان الذي تتشأ فيه القصة ككل أو جزء منها ينشأ في مكان والجزء الآخر في مكان آخر.

فما أنسى ملأشياء، لا أنسى موقفي ومــوقفها وهنا بقارعة النخـــــل

فعاجت بأمثال الضباء نواعـــــم إلى موقف بين الحجون إلى النخل[2]

وأيضا :

أن أتى منها رسول موهـــــنا وجد الحي نياما فانقلـــــــب

إلى غاية :

أشهد الرحمان لا يجمعنـــــــا سقف بيت رجبا حتى رجـــب[3]

ويقول أيضا :

أمامك من يرعى الطريق، فأرسلت فتاة حصانا عذبة المتبـــسّم

ويقول في هذا :

فقلت لها: خير التقاء ببلـــــدة من الأرض لا يخشى بها الحدثان

سنمكث عنهم ليلة ثم موعـــد لكم بعد أخرى ليلتين عـــدان[1]



(1) محمد [illegible] : بنية النص الشعري، ص 222.

(2) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 334.

(3) المصدر نفسه، ص 386.

ليواصل وصف المكان بعين المصور فيقول :

فلما هبطنا من غفار وغيبـــــت   ذرى الأرض عنا طحية ودخان

أثارت لنا نارا أتى دون ضوئـــــها   مع الليل بيد أعرضت ومتــــان

فقلت: الحقوا بالحي قبل نومهــم   سيبدو لنا مما نريد بيــــــان

فبت مبيتا، ليس مثل مكانــنــــــا   لمن لذّ أو خاف العيون مكـــان

إلى مستزاد من كثيب وروضــــــة   سترنا بها، إن المعان معـــــان[2]

وأيضا قوله :

ألم تسأل الأطلال والمتربعــــــــا   ببطن حليات دوارس بلقعــا

إلى الشرى من وادي المغمس بدلــت   معالمه وبلا ونكباء زعزعــا[3]

فالدلالة تنبعث من المفردات المكونة للمشهد وتكون له عدة أبعاد حية وأبعاد ساكنة. ففي المثال الأول نجده يضع صورة عامة عن المكان وهو الموقف، ولكن يحدده " **بقارعة النخل** "، " **الحي** "، " **الطريق** "، " **البلدة** ". فهذه مفردات دالة على شمولية المكان وشمولية المشهد، بعدها يبرز لنا علاقة هذه الأمكنة بمجريات الأحداث. فبارتباط المفردات الساكنة مع المفردات الحية تتحدد دلالة ذلك الفضاء (فالحي/النوم)، (اللقاء/قارعة النخل) (الحراسة/الطريق)، (الموعد/البلدة)، (التستر/الكثيب والروضة)، (اللقاء/الأطلال).

فالأمكنة لها علاقات مع أحداث جرت فيها أو ستجري فيها أحداث لاحقة. كما أن استعمال الاستذكار – في اللقاء الذي كان بينهما في يوم من الأيام عند قارعة النخل – هو الذي يجر إلى الحدث الموالي، والمتمثل في استقدام البطلة وصديقاتها إلى مكان اللقاء الذي كان بين الحجرين والنخل، فالمكان الأول مكان عرضي والمكان الثاني مكان أساسي

---

(1) المصدر نفسه، ص 202.

(2) المصدر نفسه، ص 261.

(3) المصدر نفسه، ص 177.

" فالقصة لا تجري خارج مكان أو زمان محددين، إذ أن المكان هو أساس القصة "[1]

ويؤدي المكان وظيفتين أساسيتين هما :

الوظيفة الداخلية : وتتعلق بتحكم المكان في حركة القصة ويكون فاعلا في شخصياتها فقد ساهم في رسم ملامح الشخصيات من خلال المكان الذي تعيش فيه، وأيضا من خلال الأماكن التي تتردد عليها. فالشاعر عمر بن أبي ربيعة يوظف هذه الوظيفة توظيفا تنسيقيا من خلال ظهور الشخصية مع صديقاتها في أماكن متعددة، ولا تظهر منفردة أبدا، وهذا له دلالة واضحة على اجتماعية المجتمع العربي قديمه وحديثه.

زعموها سألت جاراتهـــــــا وتعرت ذات يوم تبتـــــرد

أكما ينعتني تبصرننـــــــــــي عمركن الله أم لا يقتصـــد

فتواجدها في مكان تبترد فيه يعني موضع ماء (نهر،بحيرة،...إلخ)، هذا يعني أنه من عادة العرب الخروج للتبرد في مواضع الماء في الصيف، وهو ما يربط الدلالة مباشرة بالزمن. أنها تبترد يعنى أن الحادثة جرت أيام الصيف الشديد الحرارة.

حيث يتفرع استعمال موضوع الماء للشرب وللتبرّد والري أيضا.

كما أن الشاعر ذكر أمكنة حجازية منها مكة والمدينة، منى، يوم الحصاب، عزور. فلولا وجود هذه الأمكنة لما تواجدت هذه القصص.

الوظيفة الخارجية وهي :

إبراز المشاعر الخاصة بالشخصيات من خلال الأماكن التي تتواجد بها، فإن حضور المكان يكون مساندا لتبيان المشاعر التي تجتاح الشخصية أثناء زيارتها هذا المكان، من مشاعر خوف أو هم أو غيرهما ومن ذلك قوله:

فقلت لها: إن كنت أهل مـــــودة فميعاد ما بيني وبينك عزور

وأيضا قوله :

ولما التقينا بالثنية أومضـــــت مخافة عين الكاشح المتنمّم

أشارت بطرف العين خشية أهلها إشارة محزون ولم تتكلـــم

(1) الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص 56.

فطبيعة هذا المكان الذي تتواجد فيه يولّد لدى الشخصية الفاعلة الخوف والحزن لعدم مقدرتها على الكلام مع من تحب، فهو الذي يساعد الفاعل على تحديد أفعاله وأقواله في ذلك الموقف، فترتبط الأفعال والأقوال السردية بالفضاء سواء أكان زمنيا أو مكانيا ومهما كانت طبيعة المكان مظلم أو مهجور. فالأطلال مثلا تطوي تحتها قصة الشاعر في مكان معين وزمان معين وما تثيره في نفس الشاعر من شجن وحزن وتذكر.

قل للمنازل بالكديد :تكلمي   درست وعهد جديدها لم يقدم[1]

أيضا المكان المستور عند الشاعر هو أحب مكان وأنسب مكان لتبادل الكلام السري، والأفعال السرية التي تكون بين الحبيبين كمثل قوله :

فلما التقينا واطمأنت بنا النوى   وغيب عنا من نخاف ونشفـــــق

أخذت بكفي كفها فوضعتهـــا   على كبد من خشية البين تخفـــق[2]

فالمكان – ربما – في هذه القصيدة مكان بعيد عن الرقباء جعل البطلة تخاف من حبيبها وهذا ما يفسر قوله:

فقمن لكي يخليننا فترقرقـــت   مدامع عينها، فظلت تدفـــق

فقالت: أما ترحمنني لا تدعنني   لديه، وهو فيما علمتن أخــرق

فقلن: اسكتي عنا فغير مطاعــة   لهو بك منا فاعلمي ذاك أرفــق

والأمكنة في شعر عمر بن أبي ربيعة أماكن واقعية في أغلبها، وهو مناسب لطبيعة القصة، التي هي في مضمونها عبارة عن لقاء غرامي يتطلب التستر والكتمان والأماكن ذات التضاريس البعيدة عن القبيلة أو موضع الخيام، كأن يكون خلف كثبان رملية أو هضبة أو عين السقاية أو مكان للتبرد يكون مستترا.

زعموها سألت جاراتهـــا   وتعــرّت ذات يـــوم تبتـــرد[3]

فعاجت بأمثال الظباء نواعـــم   إلى موقف بين الحجون إلى النخــل[1]

(1) عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص 227.

(2) المصدر نفسه، ص 317.

(3) عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص 222.

نحن حجيج ضمنا   فمن يرى المعرّف[2]

فقلت لها: إن كنت أهل مودة   فميعاد ما بيني وبينك عزور[*]

أشارت بأن الحي قد كان منهم   هبوب، ولكن موعد منك عزور[3]

رأيت بجنب الخيف هند فراقني   لها جيد ريم زينته الصرائم[4]

ويبدو لنا من خلال القصائد التي تناولناها أن ورود الأمكنة ذات الطبيعة الجغرافية الصعبة يكون مخصصا للقاء بينما الأمكنة العادية مثل الحي تكون للتراسل والتخاطب ومنها قوله:

وقلت لبكر حين رحنا عشية   عن الشرّ: لا تقتصر ولا تتقدم[5]

كما أن بعض القصص تعددت فيها الأمكنة فلم تقتصر على مكان واحد بل تعددت بتعدد مراحل القصة ومنها قصيدته :

أشارت إلينا بالبنان تحية   فرد عليها مثل ذاك بنان

فقلت وأهل الخيف قد حان منهم   خفوف، وما يبدي المقال لسان

فالمكان الأول هو مكة التي كانت مقر الحبيبة أثناء فترة الحج، بعدها يذكر مكانا آخر وهو مكان اللقاء في قوله:

سنمكث عنهم ليلة، ثم موعد   لكم بعد أخرى ليلتين عدّان

واصفا إياه بالموقع الجيد ذي السرية التامة، فهو مكان يليق لكل الأحباب الذين يخافون الوشاة ولوم العاذل وتقوّل الكاشح.

وقد تعددت الأماكن بشكل بسيط ولم تتغير دلالتها منذ بداية القصة، التي تحوي ذلك المكان فإن كان يمتاز بالسرية فهو سري من البداية، وإن كان غير ذلك يحدده الشاعر مسبقا، لهذا لا يمكن اعتبار الفضاء وعاء لمحتوى ظاهر، فطبيعته تتحدد بحسب طبيعة

---

(1) المصدر نفسه، ص 334.

(2) المصدر نفسه، ص 461.

* عزور : مكان وهو ثنية الجحفة موضع بمكة (جبل يقابل رضوى)

(3) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص 207.

(4) الخيف وادي بمنى، موضع بديار بني تميم. بسيف كاضمة.

(5) المصدر نفسه، ص 200.

الأثر المسجل منه. وبحسب العلاقة مع القارئ كما أنه يكوّن المحتوى السردي ويقوم بتسيير أحداث القصة وفق انتظامها فيه.

III – الوصف في القصيدة القصصية ووظائفه :

تعريف الوصف : تطلق هذه الكلمة على إسناد الصفة للموصوف، " عملية الوصف والتمثيل المتعلق بشخص أو بشيء ويكون ذلك مشافهة أو كتابة "[1] وهو جزء من الخطاب يميز عن باقي مكونات القص من حوار وسرد فهو مقطع من الحيز النصي يقابل الحوار (حكاية الأقوال) والسرد حكاية الأفعال[2]، ويؤدي الوصف وظيفة منوطة به وهي إما أن تكون زخرفية أو بيانية وتتدرج تحت الوظيفة البصرية للوصف فهذان النوعان من الوصف يؤديان عدة وظائف داخل العمل القصصي.[3]

الوصف الزخرفي : وهو ما نجده في كل نقطة من نقاط القصة، يدخل دون أن يحتاج إليه الراوي حيث يوقف مسار السرد (الحدث).

الوصف البياني : هو الذي نرى من خلاله الشخصيات والأماكن التي تعيش فيها، فيساعد على تقديم الأحداث.

وقبل التطرق إلى الجانب التطبيقي، يجب الإشارة إلى أهمية الوصف داخل النص القصصي، حيث أن جميع النصوص القصصية مشتملة في مكوناتها على وصف[4]، فليس هناك عمل سردي أو قصصي خال من الوصف.

إن مجال التطبيق واسع فيما يخص الوصف، لذا سيقوم العمل باستخراج نمطي الوصف (الزخرفي والبياني) بعدها تتبع حركة الموصوفات والصفات، لنصل إلى العلاقة بين الوصف والقص الشعري.

المقاطع الوصفية داخل العينة : امتازت المقاطع الوصفية في قصائد العينة السردية بالطول تارة والقصر تارة أخرى. وتتوع فيها الوصف بين زخرفي وبياني، ولكن كانت النسبة الأكبر للوصف البياني الذي سار جنبا إلى جنب مع الحوار والسرد، وجاء في شكل

(1) Grand dictionnaire des lettres, ton 2 E,Paris, Larousse, 1986, P 1253.

(2) الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص 163.

(3) إنريكس أندرسون أمبيرت: القصة القصيرة، ص 319–220.

(4) الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص 167.

جمل ترفقها صفات، إما صفات مفردة أو جمل اسمية أو فعلية تعمل عمل الصفة أو في محل الصفة، وكان الوصف الزخرفي في مقطوعتين أو ثلاث أما البياني فقد اثبت في جميع أنحاء قصائد العينة.

أولا : الوصف الزخرفي وهو ما نجده في قوله :

لقد كان حتفي يوم بانوا بجؤذر   عليه سخاب فيه سك وعنبر

فهذه الصفة الخاصة بالشخصية كما أن حضوره كان حضورا لا وظيفة فيه من ناحية الأفعال أما من ناحية الوظيفة فقد عرّف بالشخصية البطلة ولم يشمل المواصفات الجسدية ولا حتى النفسية فهو يقول أنها " **ترتدي قلادة فيها سك وعنبر** " وكذلك في قوله :

قلّدوها من القرنفل والـــــــدّر   سخابا، وها له من سيخاب[1]

فهنا أضاف الدّر الذي لم يوجد في القلادة الأولى دلالة على رفعة الشخصية الثانية.

في هذه القصيدة يصف الراوي شخصيته من الناحية الجسدية (الجيد، المشية، والوجه وغيرها) :

وهي مكنونة تختر منهـــــــا   في أديم الخدّين ماء الشباب

دمية عند راهب ذي اجتهــــاد   صوّرها في جانب المحراب

حين شب القتول والجيد منهــا   حسن لون يرف كالــزرياب

فارجحنت في حسن خلق عميم   تتهادى في مشيتها كالحباب [2]

فتعدد الصفات لموصوف واحد دلالة على مكانته في نفس الشاعر وأيضا مقدار حبه. فهذا الحب الذي لا يقاس لا بالأوزان ولا بالأحجام :

ثم قالوا : تحبها ؟ قلت : بهرا   عدد النجم والحصى والتراب

حتى أن وصف الشاعر لم يقتصر على إجابة واحدة من الراوي وكأنّه يقول أن هذا الوصف قليل فقد أخذت بعقله وفكره وهذا ليس إلا وصف للحب الذي يعتريه في البيت الثاني يقول:

قال لي صاحبي ليعلم ما بـــــــــي   أتحب القتول أخت الربـــاب

---

[1] عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 165.

[2] عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 432.

قلت له : وجدي بها كوجدك بالعذ ب إذا ما منعت طعم الشراب

حيث قدّم تعريفين للشخصية ولم يذكر اسمها إلا في البيت الثالث:

من رسولي إلى الثريّا بأني ضقت ذرعا بهجرها والكتـــــاب

بعد تقديم تلك الصفات للحبيبة التي هجرت ولم ترض بالعودة حتى آخر القصة. لتكون القصة الأولى التي تبين أن الشاعر فيها لا ينال مراده، ما هي إلا تعريفا للشخصية وهذا التعريف كان فسيولوجيا وذلك من خلال تقديم الاسم والصفات الجسدية الجيد، الخد، سعة العين. أما في قصيدته 155 والتي يقول فيها:

ليت هندا أنجزتنا ما تعـــــد وشفت أنفسنا مما تجــــــــــــــد

نجد هذا الوصف الذي يقدّمه الراوي :

غادة تفترعن أشنبهـــــــا حين تجلوه أقاح أو بـــــــــرد

ولها عينان في طرفهمـــــا حور منها وفي الجيد غيـــــــد

طفلة باردة القيـــــــــظ إذا ما معمان الصيف أضحى يتّقـــــد

سخنة المشتى لحاف الفتـــى تحت ليل حين يغشاه الصـــــــرد

وأيضا في قوله :

وباتت تمجّ المسك في ففيّ غادة بعيدة مهوى القرط صامتة الحجـــــل

تقلب عيني ظبية ترتعي الخـــــلا وتحنو على رخص الشوى أغيد طفل

وتفتر كالأقحوان بروضــــــــة جلّته الصّبا والمستهل من الوبـــــــل

أهيم بها كل ممسى ومصبـــــح وأكثر دعواها إذا خذرت رجلـــــــــي

فهذا الوصف لم يأت في مقاطع طويلة فحسب بل جاء أيضا في مقاطع قصيرة منها قوله :

إذ ثلاث كالدمــــــــــــــــــى وكاعب ومسلـــــــــــــــــــف

وبينهن صـــــــــــورة كالشمس حين تســــــــــــدف

خود وهي نصفهـــــــــا ونصفهـــــــا مهفهـــــــف

وأيضا وصفه الفم على أنه **حمش اللثاث غر الثنايا واضح**، وكما قلنا قد أدى الوصف دور [illegible] في قوله :

فلما اكفهر الليل ثلاث : لخـــرد كواعب في ريط وعصب مسهـــــم

نواعم قب بدن صمت البــرى ويملأن عين الناظر المتوســـــــم

رواجح أكفال تباهين قولهـــا لديهن مقبول على كل مزعـــــــم[1]

ومنه أيضا قوله :

سلامية كالجن أو ارحبيـــــة علائق أمثال السمام هجـــــــــان

معيدّات حبس عند كل لبانـــة معيدة قب البطون سمـــــــــــان

لهن، فلا تنكرنه كلما دعـــــا هوى من أمارات الشقاء عنـــــان[2]

فهذا ما أمكننا إحصاؤه عن الوصف الذي رأينا أن حضوره كان بدافع تبطيئ حركة السرد، وأيضا التعريف بالشخصيات المتناثرة في أرجاء القصيدة، أما الوصف البياني فكان حاضرا في كل قصيدة حضورا متفاوت الأهمية والدرجة.

الوصف البياني :

فكانت له وظائف عدة منها تقديم السرد مثل قوله :

فجاءت تهادي كالمهاة وحولها مناصف أمثال الضباء حسان

فلولا مجيئها مع الفتيات لما أمكنها رؤية البطل لأن المجتمع له تقاليد لا تسمح للفتاة بالخروج بمفردها في الليل، وأيضا قوله:

فلما هبطنا من غفار وغيبـــت ذرى الأرض عنا طحية ودخان

أثارت لنا نارا أتى دون صوتها مع الليل بيد وأعرضت ومتـــان

فهنا يصف الوصول الذي امتاز بالضبابية وتعتيم للمكان من قبل الراوي ليأتي الحدث السردي الموالي " **أثارت لنا نارا** "، أما ما كان في وصف مكان اللقاء في بداية القصة وفي نهايتها فهو كالتالي :

تلقت خير لقاء في بلـــــدة من الأرض لا يخشى بها الحدثان

سنمكث عنهم ليلة ثم موعد لكم بعد أخرى ليلتين عـــــدان



(1) عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص 201.

(2) المصدر نفسه، ص 263.

فالفضاء في القصة يتحدد بدقة من خلال وصف مميزات المكان والزمان اللذين سيجرى فيهما اللقاء، والذي كان بعد ثلاث ليالي، ويواصل وصف المكان بعد اللقاء ليؤكد حسن اختياره.

فبت مبيتا ليس مثل مكاننـــــا لمن لذّ أو خاف العيون مكان

إلى مستزاد من كثيب وروضة سترنا بها، إن المعان معـــان.

لنرى هنا أهمية الوصف في السرد، وأيضا في وضع المعالم الجغرافية والزمنية لأحداث القصة. فالمكان كان مكانا رمليا أي وسط صحراء كما جاء في قوله " **إلى مستزاد من كثيب وروضة، بيد** " وأما الزمان فكان زمانا ليليا، فالليل مساعد للتستر والتخفي واللقاء خلسة، حيث يبدأ في وصف الزمان من البيت السابع بعد تحديد الزمن بليلتين قبل الموعد وقت وصولهم إلى المكان المتفق عليه في بداية الليل، وما يؤكد ذلك قوله :

فقلت الحقوا بالحي قبل منامهم سيبدو لنا مما نريد بيان[1]

ليتأكد وصف الزمان في كل مرة " **فبت مبيتا** "، فلما تقضى الليل إلا أقله حتى أن مدة اللقاء كانت طويلة ليكون ختام القصة هو تحديد لزمن اللقاء القادم

ألحق أن اليوم كان لقاءكـــــم تنظر حول بعد ذاك زمان

فقد كانت البينة الفضائية **(**الزمكانية هي التي لعبت دور الحبكة**)** فوفق هذا الفضاء انتظمت الأحداث ولم تنتظم لرابط السببية كما عاهدناه عند الشاعر، ومن هنا كانت وظيفة الوصف تصويرا للقصة ورسم ملامح الشخصيات المشاركة في العمل، وعمل الوصف على تقديم المعلومات الخاصة التي تقتضيها حركة القصص، وكان ملازما للسرد والحوار فالوصف في جميع القصص يضطلع لوظيفة إخبارية إزاء السرد بقدر ما يضطلع السرد بوظيفة إخبارية إزاءه[2]. مع العلم أن الشاعر استعمل وظيفة التمثيل فنجده يصف " **الثريا** " بالمكانة الرفيعة وذلك بوصف قلادتها وأيضا في رائيته الكبرى وصف حياة الترف التي تعيشها " نعم " من خلال وصف لباسها وعطرها وغيرها من الموصوفات الدالة على ذلك.

---

(1) عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص 263.

(2) الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، ص 207

وعمل الشاعر على إيهام القارئ بواقعية قصصه من خلال وصفه للبيئة العامة في ذلك العصر وهي بيئة الحجاز وخاصة تحديد الموقع وهو بيئة شبه الجزيرة العربية بالضبط في المدينة ومكة المكرمة وموسم الحج الذي يوحي بواقعية القصص المدروسة فقد قام بتعريف المجتمع الحجازي في ذلك العصر وبالأخص على ظاهرة كانت قد شاعت في عصره وهي هذه اللقاءات التي يقوم بها الشبان. فمن غير المنطقي أن نقول أن الشاعر عايشها بمفرده، فلو لم تكن ظاهرة اجتماعية لما لفتت انتباه الشاعر.

وكما هو معروف فالشعر محاكي للمحاكاة أي هو الحقيقة الثالثة للمجتمع، فهو يصور ما في مجتمعه باللغة التي تكون واصفة في معظمها. وتحدد وظائف الوصف عنده فتكون الوظيفة السردية حاضرة بقوة وذلك من خلال ما عمد الشاعر إليه من إيراد معلومات من خلال الوصف، والتي كان لها دور في فهم المغامرة مثل:

أن أتى منها رسول موهنا وجد الحي نياما فانقلـــــب

ضرب الباب فلم يشعر به أحد يفتح عنه إذ ضـــرب

قال أيقاظ، لكن حاجــــة عرضت تكتم عنا فاحتجب

فقد قدم المعلومة عن طريق الوصف وذلك بأن أهل الحي كانوا نياما.

كما سبق مناقشة ذلك تحديد مكان القصة وزمانها بحيث يعرف بالمكان بالتسمية أو الوصف وهذا في قوله :

فقلت وأهل الخيف، قد حان منهم خفوف، وما يبدي المقال لســان

هنا ذكر الوادي في منى، أما الصفة فما كان في قوله :

فقلت لها: خير اللقـــــاء ببلدة من الأرض لا يخشى بها الحدثان

كذلك تحديد الزمان تحديدا مقيدا، الفترة والموسم:

على أنها قالت لست نائــلا لنا ضفة إلا لقاء بموســـــــــم[1].

والموسم هنا هو موسم الحج. ومعظم مجريات القصص تجري أحداثها بين الهجير والليل فالهجير وقت الترحال، والليل للقاء.

(1) عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص 200.

وعمل على تقديم الشخصيات من خلال الأعمال الموكلة لها كالرسل والأتراب والجارية التي تساعد البطل وتساعد البطلة في كل مرة، ومنها قوله :

فبعثنــا طبّـــة محتــــالة   تمزج الجد مرارا باللعـــب

ترفع الصوت إذا لانت لهــا   وتراخي عند سورات الغضب [1]

فتتعدد صفة الرسل في كل مرة، بصفة مغايرة عن الأخرى، فإذا كان من طرفها كان أقل حنكة وذكاء، أما الجواري فقد كن عنده أحسن من الرسل، فهذه ذكية والأخرى حصانا :

أمامك من يرى الطريق فأرسلت   فتاة حصانا عذبه المبتسم

وبما أن النموذج المختار هو قصيدة قصصية فقد كانت وظيفة الوصف وظيفة جمالية حيث عمل على تشكيل شعرية إضافية للعمل، وقد كانت المقاطع الغنائية أقل وجود مقارنة بالوصفية لتحل محلها وتعمل على إضفاء نوع من الفسحة اللغوية للعمل القصصي وتبعد القارئ عن السرد والحوار ليلجأ إلى الوصف باعتباره محطة استراحة زمنية مبارحة لدى القارئ والراوي، فزاد الوصف في قوة القصة وأيضا سمح لنا هذا الوصف بالإطلاع و"التعرف على الأماكن الموجودة في ذلك العصر والألبسة والعطور والقلائد"[2]،فقد كان الشاعر مثل فنان يحاول نقل صورة عصره للقرّاء.

إن ما تجدر الإشارة إليه هو أن الشخصيات في شعر عمر حددت وظيفتها من خلال وصفها إما باللفظ وإما بالإشارة، فقد تعددت شخصياته من ثانوية ورئيسية، انطلاقا من وصفها لهذه الشخصيات وتعريفها بأعمال كل شخصية فالشخصية الفاعلة هي (البطل والبطلة)(الرسل/الجواري)(العاذلون/الناصحون)(الكاشحون/الأعداء)(الأصدقاء/الصديقات)

وهذه الثنائية الأخيرة كثيرا ما تنعطف على الرسل الجواري الذين يبعث بهم البطل لاسترضاء محبوبته فلكل هؤلاء صفة مميزة عن الآخرين من خلال عمله أو عمل غيره.

---

(1) المصدر نفسه، ص 386.

(2) يراجع محمد الناصر العجمي: الخطاب الوصفي، ص 340

ولنبدأ بالبطل : فهو يقدم نفسه بنفسه أو يدع الشخصية تعرف به، من خلال أفعاله ومواصفاته وهذا ما نجده في الرائية الكبرى:

قفي أسماء هل تعرفينـــــــــه　　　أهذا المغيري الذي كان يذكــر

أخا سفر جوّاب الأرض تقاذفت　　　به فلوات فهو أشعث أغبـــــــر

قليل على ظهر المطّية ظلـــــه　　　سوى ما نفى عنه الرداء المحبر

هذا ما نجده من تعريف الشخصيات للبطل أما التعريف المباشر فهو حر قوله.

وإني لها من فرع فمر بن مالك　　　ذراه وفرع المجد المتوسم[1]

التعريف المباشر باسم الشخصية :

هل من رسول يكمي حوائجنـــــا　　　بحاجة تشتهي إلى عمـــــر [2]

وأيضا :

قلنا سترضينها منيتنـــــا　　　لو أتانا اليوم في سر عمـــر

بينما يذكرنني أبصرنني　　　دون قيد الميل يعدو بي الأغر

أما البطلة فقد تولى الشاعر مهمة التعريف بها في كل مرة في مقاطع مختلفة الطول وكان تركيزه حول مفاتن جسمها وريقها وعطرها وغير ذلك.

الرسل / سواء ما بعث به فقد سبق إيراد الوصف الخاص بكل منهما.

أما الدور الذي لعبه الأصدقاء لكل منهما دور لا يمكنه إغفاله وذلك في قوله:

أرادت فلم تستطع كلاما فأومأت　　　إلينا ونصت جيدا أحور

فقلت لأصحابي ارجعوا بعض ساعة　　　علي وعوجوا من سوار

فهم مطيعون له ولأوامره مراعاة لموقفه الذي هو فيه، أما صديقاتها واللائي لا يظهرن في القصة بدونها فلهن الدور الكبير في تسيير القصة عكس ما ترغب فيه الفتاة من هجر إنما يعملن على تغيير رأيها لصالح البطل.

فقالت لها جارة عندهـــــا　　　لذيذ مقبلها معصـــــــــر

عدي عنك عذل الفتى وانعمي　　　فإن الوداد له أنـــــــور

(1) عمر بن أبي ربيعة، الديوان ، ص 200.

(2) المصدر نفسه، ص 146.

وأيضا دورها لا يؤدي إلا في ركبهن منها قوله :

وقالت لأتراب لها : كل قولها　　　لديهن فيما قد يزين حنـــان

هلم إلى ميعاد فانتظرنـــــــه　　　قد حان منه أن يجيء أوان[1]

ويظهرن في الغالب في ثلاث أو خمس وهذا الأخير نادر إلا في قصيدة أو اثنين من قوله:

أبرزوها مثل المهاة تهـــادى　　　بين خمس كواعب أتـــراب [2]

وقوله :

إذا ثلاث كـــــــــــالدمى　　　وكـــــــــــاعب ومسلف

أو ثلاث في قوله :

إذا كاعبان ورخص البنان　　　أسيل مقلده أحـــــــــور

ومشى ثلاث إلى زائـــــر　　　خرجنا إلى عاشـــــق زورا

إن وجود هذا العنصر أي الصديقات الأصدقاء هو الذي جعل البنية الفاعلية تظهر بوضوح فيكتمل النموذج العاملي الذي وضعه **غيرمـــــاس.**

المرسل		المرسل إليه
طبيعة الشاعر	الموضوع / الذات	المجتمع
المساعد	الحب/عمر	المعارض
الأصدقاء		الكاشحون

فيكون واحد تقريبا في جميع القصائد مع تغيير طفيف في بعض المقاطع السردية ويؤدي الأصدقاء دور المساعد والكاشحون دور المعارض بينما الذات هي البطلة/البطل يكون الموضوع هو الحب الذي بينهما (مع تغيير كل مرحلة) بينما المرسل يكون طبيعة الشاعر والمرسل إليه هو المجتمع الذي يعيش فيه.

الآن نعرض لصورة الكاشح عند الشاعر فهو ذلك الذي لا يسمح باللقاء بينهما ففي كل مرة يقومون بعمل يفسد العلاقة (متقولين، تربص).

وطاوعت الوشاة، وزرت من لـــم　　　يزرك وقد تبين لي الختـــوم

---

[1] عمر بن أبي ربيعة، الديوان ، ص 263.

[2] المصدر نفسه، ص 431.

وقولا له : لا تسمعن لكاشـــــــح مقالا وإن أسدى إليك والحما

فقال : أطعت الكاشحين ومن يطع مقالة واش كاذب القول يندم[1]

هذا فيما يخص وصف الشخصيات الذي كان طاغيا على الوصف كله في قصائد العينة وفي بعض قصائد الديوان.

وبما أن الوصف يسند إلى مرجعية، وهو ما جعل من هذا الشعر شعرا قصصيا وهذا لاحتوائه على عنصر من عناصر المرجعية وهو الوصف فهذا الأخير أعطى للشعر مصداقية عن طريقة الوصفية التي امتاز بها خاصة الوصفية المكانية التي تنزل الشعر من الخيال إلى الواقع والحدث [2].



(1) عمر بن أبي ربيعة، الديوان ، ص 164.

(2) محمد ناصر العجيمي : الخطاب الوصفي، ص 230.

الشخصيات ودورها في بنية الخطاب السرد شعري :

تلعب الشخصية دورا مهما في " تنظيم العناصر الأخرى للقصة فسائر العناصر القصصية تنتظم انطلاقا منها "[1]، فيجب أن تتوفر القصة على شخصيته واحدة على الأقل. إلا أن هذا المكون لا يكتسب أهمية بمعزل عن باقي العناصر وتتبني الشخصية الحكائية مع تطور أحداث القصة عن طريق تقارب شبكة من الموضوعات ومن مدلول يعطيها وجودها الخيالي، فأهمية الشخصية تتحدد بعلاقتها مع الشخصيات الأخرى[2]، هذا فيما يخص الشخصية داخل العمل السردي فهل الشخصية في العمل الشعري ذاتها في العمل السردي.

الحديث عن الشخصية في العمل الشعري يفرض علينا التفرقة بين الشخصية كأداة من أدوات التشكيل النصي الخاضعة لتوجه السارد ومعاييره وقيمتها الاجتماعية والتقنية في الشعر وبين الشخصية في القصة حيث تعد هي أهم عنصر في تنامي الأحداث، إذ يجعل تودروف الشخصية إما ذوات الأفعال، وإما موضوعات لها.[3]

ففي الشعر شخصية الذات الفاعلة هي الساردة .أما ما يوجده السارد من أصوات داخل القصيدة تتحدد بأنها موضوعات له فالشخصيات في القصيدة تدخل برغم كونها موجهة من قبل السارد في توجه النص. وهي عبارة عن " إشارات نصية يضعها السارد ضمن حركة التشكيل العام "[4]، وهذا كوسيلة لتعبر عن إرادته، وتساهم بذلك في ثراء النصوص وخاصة إذا كانت لها مدلولات تراثية ومثال ذلك قول الشاعر:

فليس كمثلي اليوم كسرى وهرمز   ولا الملك النعمان مثلي وقيصر.[5]

وأيضا قوله في :

أؤمّن غادع الله يجمع بيننـــــــــا   بحبل شديد العقد لا يتحـــــــــلل.[6]

(1) [illegible] ومجموعة من المؤلفين : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص – دار الحداثة لبنان ط 1 .1985ص94.

(2) المرجع نفسه ص 97.

(3) تريفيتان تودوروف : الشعرية، ص 62.

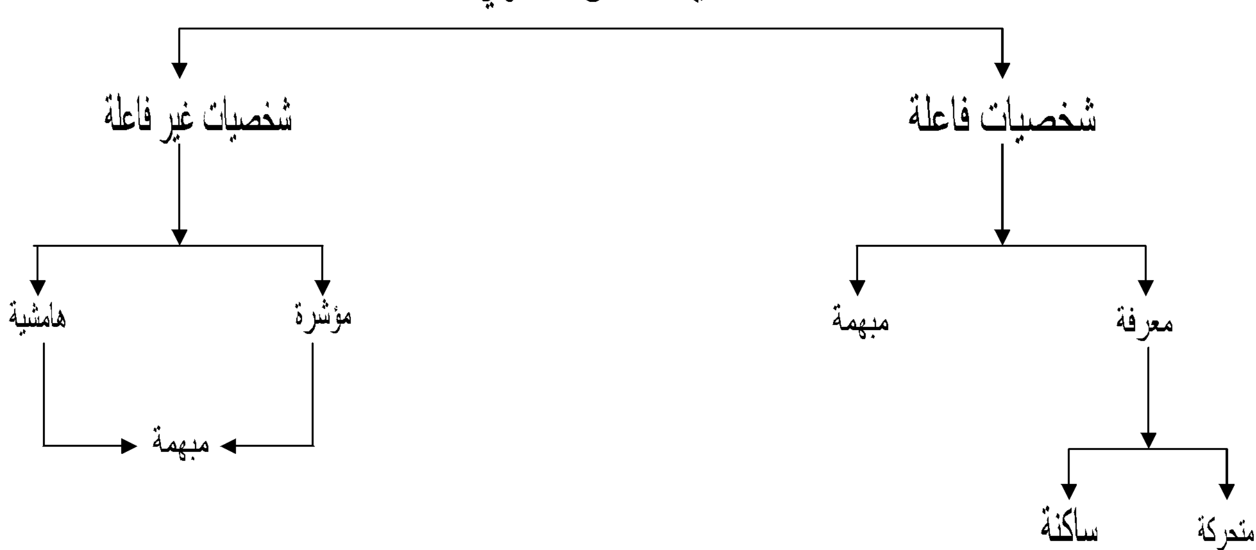
(4) [illegible] البنية السردية [illegible] ص 190

(5) عمر بن ابن ربيعة، الديوان، ص 494.

(6) المصدر نفسه ص 344.

فالشخصية لا تدرك منفردة ولايمكن إدراكها في النصوص القصصية، إنما تدرك ملتحمة بالبناء في الخطاب، حيث يصعب فصل أحد العناصر عن العناصر القصصية في الخطاب الشعري فهو كل متكامل في الدلالة.

لذا فصل الشخصيات في النص الشعري أمر فيه من الصعوبة بما كان. فعلى على الرغم من كونها موضوعات لصوت الراوي الفعلي أو الضمني إلا أنها كثيرا ما تحتل مركزا من مراكز إدراك البنية الأساسية للنص. ولأنه كما سبق القول أن الشخصية هي التي تتحكم في البناء الحكائي. لذا كان هذا المخطط التوضيحي :



من الخطاطة يتعين أن الشخصيات الفاعلة تعمل عكس الشخصيات غير الفاعلة من ناحية الانجاز النصي فالأولى تقوم بتنمية النص من خلال عدة وظائف فنية تمارسها كأن تعرف الشخصيات أو " بأن تكون الشخصية تاريخية وهذه الشخصيات تؤدي حركة كبيرة على مستوى النص وإما غير الفاعلة كالشخصيات التي تؤدي حلية دون وظيفة منوطة بها ". (1)

شخصيات فاعلة : وهي التي تتحكم في توجيه النص، إذ تكون هناك شخصيان تتحكمان في توجيه النص فالأولى تتحكم في الشخصية الثانية التي توجه السرد النصي لأن الصوت الأول دوره ينحصر في دور الواصف السردي، فالسارد هو محرك الشخصية النصية كما

---

(1) محمد زيدان : البنية السردية، ص 193.

يمكن اختفاء السارد وظهور الصوت الثاني الذي يتحكم في حركية السرد وهذا الظهور يكون بالتناوب مع السارد.

إذ يتيح الشاعر لشخصياته التناوب وأخذ الكلمة في كل مرة عن طريق الحوار.

فقالوا : لعمري قد عهدناك حقبة وأنت امرؤ من دون ما جنيت تخطر

وقالت لأتراب لهـــا حين عرّجوا على قليلا : إن ذا بــــــي يسخــر

وقالت أخاف الغدر منه وإننـــي لا علم أيضــــا أنه ليس يشكــــــر[1]

هذه الأبيات تصور كلام الشخصيات وهي تصف بطل هذه القصة فيوصف من قبل الركب. ومن قبل فتاة أحلامه، فخطاب الفتاة هو المحور النصي الذي يؤكد أنّ فاعلية الشخصية فاعلية متحركة ومؤثرة لطاقة الرموز النصية، وخاصة تأثيرها في ذات السارد أما في نموذجه الخاص "**بهند**" فنجد أن **هندا** هي الشخصية الفاعلة، فاعلية حركية حيث تتحكم في أحداث القصة وتتحكم في الموعد، أما باقي الشخصيات فقد كانت شخصيات غير فاعلة و لا تؤدي وظيفة حيوية في النص.[2]

ويظهر هذا من خلال :

1- التمني الموجه لهند في بداية القصة وهو يتضمن توجيه كلام لها . ولغيرها .

ليت هندا أنجزتنا ما تعد وشفت أنفسنا مما نجد .

2- وصف حال المخاطب وذلك في قوله :

زعموها سألت جاراتها وتعرت ذات يـــوم تبترد .

أكما ينعتني تبصرنني عمركن الله أم لا يقتصد .

وذلك بضرب المثل مباشرة بعد سخرية الفتيات من **هند** " **حسن في كل عين من تود** " فهو بذلك يقدم جوابا أنكره الفتيات على هند وهو الجمال، وكأنه يستبطن أرائهن فيها.

فالشخصية المحورية هي هند. ويأتي الحديث في صويحباتها في المحور الثاني

فاعلية متحركة : **هند**.

فاعلية ساكنة: الفتيات (الأتراب).

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 177.

(2) دليلة مرسلي ومجموعة من المؤلفين : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ص 103

ليكون الشاعر قد استغل الشخصية الساكنة لإضفاء وجهة نظر معينة، وتشترك فيها كل من السارد (الشاعر) و الأتراب، لتوجيه حركة أفعال هند. فجميع الأفعال تابعة للشخصية الفاعلية .

لذا سنضع جدول يبين لنا الشخصيات الفاعلة من غيرها في قصائد العينة السردية وهذا لتحديد كيفية أبنائها داخل القصائد .

رقم القطعة	الشخصيات الفاعلة*	الشخصيات غير الفاعلة
45	الشاعر (السارد) البطل/ الفتاة	الأتراب / الركب .
54	– الفتيات – خالد (صديق البطل)– البطل	هند.
74أ	– الفتاة – أبو الخطاب	بكر، الجواري،العواذل الأتراب . الفتاة التي أرسلتها البطلة
74ب	هند – البطل	المعرض – الكاشح
111	الفتاة – البطل	أصدقاؤه،– الفتيات (صديقاتها)
155	هند – البطل	صويحباتها .
168	البطل – الفتاة	الأتراب
262	الثريا – أبو الخطاب	خمس كواعب أتراب
299	البطل – الفتاة	أخواتها

ففي هذا الجدول تم إحصاء للشخصيات الفاعلة في الحركة السردية والشخصيات المقابلة لها غير الفاعلة، فنجد في هذه النصوص سيطر لصوت السارد، كما أن هناك قصائد تعددت فيها الأصوات السردية. وتمثل هذه الأصوات فاعلية حقيقية أو سكونا [illegible] حكاية الأقوال المباشرة، أو حكاية الأقوال غير المباشرة وعلاقتها

* تتفرع من هذا الجانب إلى نوعين: 1- شخصيات ساكنة : هذه الشخصيات لا تتغير سماتها ، وإنما هي تقدم كيفما كانت دفعة واحدة ولا يطرأ عليها أي تغير مع تقدم القصة.

بالممكن المفترض في النص**. هذا فيما يخص دراسة الشخصيات من ناحية مسارها في القصة.

الملاحظ أن قصائد عمر بن أبي ربيعة لم توظف الشخصيات بصورة كبيرة فنجد أن معظم قصائد العينة السردية تراوحت شخصياتها من شخصيتين إلى ستة شخصيات وعملها لم يكن عملا كبيرا، فوظائفها كانت محدودة، حيث أدى السارد الوظيفة الحدثية والتي تمثلت أساسا في الاضطلاع بالأعمال وتقبلها كما أن الشخصية المشاركة الثانية أو الصوت السردي الثاني أدى هذه الوظيفة. ولا نعدم وجود شخصيات أدت وظيفة تعبيرية حيث قامت بالتعريف في بعض الأحيان بالبطل .كما في قصيدة الرائية.

فقالت لا شك غير لونـــــــه   سرى الليل يحيي نصه والتهجر[1]

أيضا .

وأعجبها من عشها طل غرفة   وريان ملتف الحدائق اخضــــــر[2]

فالشخصية في البيت الأول مثلت الصوت السردي الثاني والذي قام بتقديم أو وصف حال البطل، بينما الصوت السردي الأول فهو يقدم لنا طبيعة عيش هذه الشخصية والنعيم التي تتمتع به، والملاحظ هو حشد الشخصيات التي تؤدي أدوارا مختلفة في العمل، فكانت هناك شخصيات متنوعة بتنوع الحالة الوجدانية للشاعر، فنجد أن الشخصية الحاضرة بقوة هي شخصية البطل، وهذه الشخصية لها عدة مواصفات تخص الحالة الاجتماعية والنفسية مستعملا في ذلك الكفاية لأداء وصف الشخصيات مثال ذلك قوله

أبرزوها مثل المهاة تهـــادى   بين خمس كواعب أتــراب

وهي مكنونة تحيّر منهـــــا   في أديم الخدين ماء الشباب

دمية عند راهب ذي اجتهــاد   صوّروها في جانب المحراب

حين شبّ القتول والجيد منها   حسن لون يرف كالزريــاب

أذكرتني من بهجة الشمس لما   طلعت من دحية وسحـــــاب

فارجحنت في حسن خلق عميم   تتهادى في مشيتهــا كالحباب

** شخصيات حركية و التي تنمو مع تقدم القصة .راجع طرائق تحليل القصة . الصادق قسومة : ص 111

(1) عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص 94.

(2) المصدر نفسه ص 95

قلدوها من القرنفـــــل و الدر سخابا، واها له من سخـــاب[1]

المتأمل لهذه الأبيات يجد أن الشاعر وصف شخصيته وصفا ماديا و حسيا، هذا الوصف الخاص بالجمال الذي كان سبب وقوع البطل في حبالها، هذا الأخير الذي يحبها حبا كبيرا فهو هنا يقارن بين الجمال والحب وربط كل واحد بالآخر كحتمية لذلك وبقدر جمالها الباهر يكون حبا أقوى وأعظم.

ثم قالوا : تحبها ؟ قلت : بهرا عدد النجم و الحصى والتراب[2]

وشخصيته لا تظهر منفردة في العمل على الرغم في وظيفتها في الأحداث و السرد بل تظهر مع مجموعة من الفتيات اللواتي بسنها وعددهن في القصيدة " **خمس كواعب أتراب** " ليس ظهورا هكذا فقط إنما يبرزها الشاعر رفقة صويحباتها ليتم اختيارها من بينهن أي أنه ينتقي الأجمل فتكون شخصيته المتميزة والمتفردة بالجمال، فهذا الوصف ما هو إلا تصويرا للواقع الذي يعيشه المجتمع الحجازي و كأنه يحاول أن يعرف بالمجتمع وخصوصياته.

كما نلاحظ وجود شخصيات مساعدة على انجاز الأعمال التي يقوم بها البطل في كل قصصه هذه الشخصيات تختلف من ناحية الجنس فمرة يختار رجلا ليكون رسوله إلى محبوبته ومرة يختار جارية حذقة لإقناع البطلة بموقفه، وهذه الشخصيات المساعدة تكون من طرفه في الغالب وأحيانا من طرفها. مثل ما هو في قصيدة :111

هذه القصيدة التي تقوم على اختيار المساعد الجيد لانجاز المهمة الموكلة إليه حيث نلاحظ أن رسولها يفشل في أداء المهمة ويرجع سبب فشله إلى شخصية البطل واتهامه بادعاءات كاذبة ليفرق بين الحبيبين.

أن أتى منها رسول موهنـــــا وجد الحي نياما فانقلـــب

ضرب الباب فلـــــم يشعـــر به أحدا يفتح عنه إذ ضرب

هذا العمل المسند إلى الرسول الذي حرك أفعال القصة وخرجت من ذاتية السارد إلى الصوت الثاني الذي هو الرسول الذي أجرى اضطرابا في القصة وما نتج عنه فقررت الشخصية البطلة قطع حبل ود البطل الذي حاول جاهدا تبرير ساحته من هذا

[1] عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 431.

[2] المصدر نفسه، ص 386.

الادعاء ليلجأ إلى حل لهذه المعضلة ، بأن يرسل مساعدا ويتمثل في الجارية الحذقة، التي لها دراية بالحديث وأساليبه وخاصة مع النساء لأنه لا يفهم " المرأة إلا المرأة "

فبعثنـــــا طبّة محتـــــالة   تمزج الجـــــد مرارا باللعـــب

ترفع الصوت إذا لانت لها   وتراخى عند سورات الغضـــب

وهي اذ ذاك عليها مئـــزر   ولها بيت جـــوار من لعب

لم تزل تصرفها في رأيها   وتأناها برفــــــــق وأدب[1]

وكأن الشاعر في ذلك يعقد مقارنة بين رسول البطلة وبين رسوله هو وتكون كالآتي .

فيكون الرسول من جنس الذكر وهي أنثى.

- يمتاز الكذب، وهو ماكر.
- حاذقة لها دراية بالحب، وبأمور النساء.
- لتكون النتيجة فشل عمل الرسول ونجاح مهمة الجارية.

وهذا ما نجده في كثير من قصائده ومنها أيضا قوله :

فلما اكفهرّ الليل قالت لخـــرد   كواعب في ريط وعصب مسهم

نواعم قب بدن صمت البـــرى   ويملأن عين الناظر المتوســـم[2]

فظهور البطلة لم يكن منفردا إنما مع مجموعة من الحسناوات اللواتي يملأن عين من هو خبير بالجمال ليضع نفسه محل ذلك، ولتكون البطلة واحدة منهن دون أن يذكر أي صفة لها ولا حتى وظيفة سوى في البيت الأخير.

وأسقى بعذب بارد الريق واضح   لذيـــــذ الثنايا طيب المتبسم

وليكون الرسول إلى البطل من قبل البطلة فتاة تمتاز بصفات تأهلها لانجاز المهمة الموكلة إليها، وهي ترقب الطريق للبطلة :

فقالت لهنّ : ادفعن آمرنا معـــــا   لآمرك مجنوب تبوع فقدّمي

أمامك من يرعى الطريق فأرسلت   فتاة حصانا عذبة المتبسّـــم

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان ص 386.

(2) المصدر نفسه ص 201.

كما أن الشخصية الفاعلة البطلة أوصتها بعدم الكلام، فتكون الشخصيات في هذه القصيدة متعددة تؤدي عدة مهام :

- فالفتيات يرافقن البطلة
- أما المبعوثة فتراقب الطريق
- أما الشخصية المحركة للأحداث فدورها اللقاء بالبطل وتنويله مراده ولكي تنعم بالهناء بالقرب ممن تحب. فنجد أنه هو الذي يسعى إلى اللقاء ولكن لا يكلف نفسه عناء كبيرا فالشخصية الثانية التي تخطط لكيفية اللقاء فهي تعرف كيف تحمي نفسها ، وتنال مرادها بدون مخاطرة كبيرة ، عكس ما يفعله هو في بعض قصصه فيخاطر بحياته من أجل لقائها، وإن الكاشح كشخصية حاضرة وبقوة هو عنصر معارض للبطل والبطلة. فيتخذ كل مرة شكل من القرابة للبطلة فهو مرة ابن عمها ومرة أهلها كقوله :

ولما التقينا بالثنية أو مضـــت مخافة عين الكاشح المتنمم

أشارت بطرف العين خشية أهلها إشارة محزون ولم تتكلـــم[1]

فالمعارض لهذا اللقاء هو الكاشح وأهل الفتاة، ونجد أن هذه الشخصية غير مفصل فيها كثيرا أي عدم ذكر مواصفاتها الداخلية والخارجية(الجانب الفيزيولوجي).

والشاعر يركز في عمله على شخصية الأساسية ويركز أكثر على الحدث والذي هو اللقاء.

لكن لانعدم أن يصور جانب من الجوانب النفسية للشخصية المرافقة للبطلة.

فتضاحكن وقد قلن لها: حسن في كل عين من تـــود

حسدا حملنه في شأنها وقديما كان في الناس الحسد[2]

ليرد الاعتبار لشخصيته الفاعلة هذا الرأي الموافق وصف للشخصية

غادة تفتر عن أشنبها حين تجلوه أقاح أو بــــــرد

ويكمل وصف شخصيته لتختار دائما من بين اللواتي كن معها، وتقوم بدور البطولة بلا منازع، وقد جاءت الشخصيات في ترتيب مشهد من خلال النماذج السابقة هذا الترتيب

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 204.

(2) المصدر نفسه ، ص 321.

يعطي صورة متكاملة عن دور الشخصيات في حركة السرد وقد كان هذا الترتيب وفق ما يلي :

حركة السارد، ثم الشخصية وحركتها وفاعليتها فالعودة إلى السارد سواء أكان ذلك مباشرا أو غير ذلك، أي خلق التداخل بين الأصوات السردية داخل القصيدة، وأيضا من خلال التعريف بالشخصية أو بمهامها، هذا التعريف الذي أدى إلى تحديد الإطار المعرفي بالشخصية.

الشخصيات المعرفة باسمها مثل **هند، أسماء، نعم، أبا الخطاب، خالد، عتيق.** تعطي وظيفة محددة بالإطار التاريخي والإطار الاجتماعي، أيضا الشخصية المبهمة التي يقوم السارد بوضع ملامحها وفق رؤيته الخاصة فيصبح وجودها وجودا لغويا فحسب.



الفصل الثالث : تحليل الرائية الكبرى.

المبحث الأول : التشكيل السردي في القصة.

1 – القصة /مغامرة

أ – الأفعال.

ب – الشخصيات وعلاقتها ببعضها.

2 – القصة /خطاب:

أ – مقولة زمن القص.

ب – هيئة القص.

ج – نمط القص

3 – حضور الشاعر في القصيدة.

المبحث الثاني : التشكيل التركيبي في السرد الشعري

1 – المكونات الأساسية للتركيب السردي.

2 – المقام وتشكيل البنية النحوية والوصفية في السرد.

المبحث الثالث : التشكيل الإيقاعي والدلالي.

1 – بنية الإيقاع في النص السردي.

2 – علاقة السرد بالإيقاع.

أ – الإيقاع في الجمل السردية.

ب – الإيقاع في الجمل الشعرية.

المبحث الأول

التشكيل السردي في القصيــدة



التشكيل السردي في القصيـــــدة

تعتبر الرائية الكبرى من النماذج الشعرية التي أسالت حبرا كثيرا من قبل النقاد، فبها نال صاحبها شهرة منقطعة النظير وهي محل الإجادة التي أتاها الشاعر محاكاة وتجديدا وهي "ملساء المتون مستوية الأبيات، آخذ بعضها بأذناب بعض"[1]، كما تتجلى فيها المحاكاة عن طريق القصة أو الحكاية المنسوجة في ثنايا القصيدة، وهذا ما فضلنا الاصطلاح عليه " القصيدة القصصية " التي احتوت جانبين هما الجانب الشعري والجانب السردي، الذي تفسره الحكاية المنبثة حيث عدها بعض النقّاد من النصوص الحكائية التي تقوم على الحوار والحركة وتصوير المشاهد، فقام الحوار فيها بنقل الصراع النفسي والاجتماعي داخل القصيدة[2]، وبما أن هذا المحتوى القصصي حلل من قبل للكشف عن الجوانب الجمالية فيه ونحاول تحليلها وفق ما يتطلبه الخطاب باعتباره حكاية تقوم على أساس المغامرة وعلى أساس القول (الخطاب) فيأتي التحليل كالآتي :

1-: القصة /المغامرة :وتشمل الأعمال والوظائف وكما أنها تدرس الشخصيات والعلاقة القائمة بينها.

في الغالب تبنى الحكايات عامة على الأخبار، أو عن خروج إحدى الشخصيات للقيام بعمل ما، أو البحث عن شيء ما. فتتعرض لبعض الصعوبات، وتتمكن في الأخير من النجاة بصعوبة من الورطة التي تقع فيها، فتكون " كل خطوة هي حلقة من حلقات الحكاية أو هي مرحلة من مراحل الحكاية"[3]، فالأفعال تترابط وفق منطق معين يحكمها. ويعتبر هو القانون العام لجميع القصص وهذا ما نحاول أن نبينه في الرائية التي مطلعها:

أ من آل نعم أنت غاد فمبكـــــــر غداة غد أم رائح فمهجـــــــّـــــــر؟

لحاجة نفس لم تقل في جوابهـــــا فتبلغ عذرا، والمقالة تعـــــــــذر

أهيم إلى نعم فلا الشّمل جامـــــع ولا الحبل موصول، ولا القلب مقصر

ولا قرب نعم -إن دنت- لك نافـــع ولا نأيها يسلى، ولا أنت تصبـــــــر

وأخرى أتت من دون نعم،ومثلها نهى ذا النهى لو يرعوى أو يفكّـــــر

---

[1] أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني، ص 329.

[2] ينظر علي بن تميم : السرد والظاهرة الدرامية،ص 141.

[3] فلادمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص 38.

إذا زرت نعما لم يزل ذو قرابة   لها كلما لاقيتها يتنمر

عزيز عليه أن ألم ببيتها   يسر لي الشحناء ،والبغض يظهر

ألكني إليها بالسّلام فإنّه   يشهّر إلمامي بها وينكر

بآية ما قالت غداة لقيتها   بمدفع أكنان: أهذا المشهّر ؟

قفي فانظري –أسماء– هل تعرفينه   أهذا المغيريّ الذي كان يذكر ؟

أهذا الذي أطريت نعتا فلم أكن   وعيشك أنساه إلى يوم أقبر ؟

فقالت:نعم لاشك غير لو أنه   سرى الليل يحيي نصه والتهجّر

لئن كان إياه لقد حال بعدنا   عن العهد، والإنسان قد يتغيّر

رأت رجلا:أمّا إذا الشمس عارضت   فيضحى، وأما بالعشي فيخصر

أخا سفر،جواب أرض، تقاذفت   به فلوات، فهو أشعث أغبر

قليل على ظهر المطية ظله   سوى ما نفى عنه الرداء المحبر

وأعجبها من عيشها ظل غرفة   وريّان ملتف الحدائق أخضر

ووال كفاها كل شيء يهمّها   فليست لشيء آخر الليل تسهر

وليلة ذي دوران جشّمني السّرى   وقد يجشم الهول المحب المغرر

فبت رقيبا للرفاق على شفا   أحاذر منهم من يطوف وأنظر

إليهم متى يستمكن النوم منهم   ولي مجلس، لولا اللبانة، أوعر

وباتت قلوصي بالعراء ورحلها   لطارق ليل أو لمن جاء معور

وبت أناجي النفس أين خباؤها   وكيف لما أتى من الأمر مصدر ؟

فدلّ عليها القلب ريّا عرفتها   لها،وهوى النفس الذي كاد يظهر

فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت   مصابيح شبّت بالعشاء وأنور

وغاب قمير كنت أهوى غيوبه   وروّح رعيان، ونوّم سمر

وخفّض عني الصوت أقبلت مشية الحباب،وشخصي خشية الحي أزور

فحيّيت إذ فاجأتها،فتولهت،   وكادت بمخفوض التحية تجهر

وقالت وعضّت بالبنان، فضحتني   وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسر

أريتك إذ هنا عليك ألم تخف   وقيت وحولي من عدوّك حضّر؟

فو الله ما أدري :أتعجيل حاجـــة   سرت بك أم قد نام من كنت
تحــذر؟

فقلت لها وقد لانت وأفرخ روعها :   كلاك بحفظ ربّك المتكبــــــــــر

فأنت أبا الخطاب،غير مدافـــــع،   على أمير ما مكثت مؤمّـــــــــر

فبت قرير العين،أعطيت حاجتــــي   أقبّل فاها في الخلاء
وأكثـــــــر

فيا لك من ليل تقاصر طولـــــــه   وما كان ليلي قبل ذلك
يقصـــــر

ويا لك من ملهى هناك ومجلـــس   لنا لم يكدره علينا
مكــــــــدر

يمجّ ذكي المسك منها مقبّـــــــل   نقيّ الثّنايا ذو غروب
مؤشّـــــر

تراه إذا ما افترّ عنه كأنّـــــــــه   حصى برد أو أقحوان
منـــــورّ

وترنو بعينها إلى كما رنـــــــا   إلى ظبية وسط الخميلة جـــــؤذر

فلما تقضى الليل إلا أقلّـــــــــه   وكادت توالي نجمه تتغـــــــورّ

أشارت بأن الحي قد حان منهـــم   هبوب،ولكن موعد منك عـــزوز

فما راعني إلا مناد : ترحّلـــــوا،   وقد لاح معروف من الصبح
أشقــر

فلمّا رأت من قد تنبه منهـــــــم   وأيقاظهم قالت: أشر كيف
أمــــر

فقلت : أباديهم،فإما أفوتهـــــم،   وإمّا ينال السيف ثأرا فيثــــأر

فقالت:أتحقيقا لما قال كاشــــح   علينا، وتصديقا لما كان يؤثـــــر

فإن كان ما لابد منه فغيــــــره   من الأمر أدنى للخفاء
وأستـــر

أقص على أختى بدء حديثنــــــــا   وما لي من أن تعلم متأخـــــــــر

لعلهما أن تطلبا لك مخرجـــــــا   وأن ترحبا سربا بما كنت أحصـــر

فقامت كئيبا ليس في وجههـــا دم   من الحزن، تذري عبرة تتحـــدّر

فقامت إليها حرّتان عليهمـــــــا   كسا آن من خز دمقس وأخضـــــر

فقالت لأختيها: أعينا على فتـــى   أتى زائرا، والأمر للأمر يقــــــدر

فأقبلتا، فارتاعتا، ثم قالتـــــــا: أقلي عليك اللوم فالخطب أيســـر

فقالت لها الصغرى : سأعطيـــه مطرفـــــي

ودرعي،وهذا البـــرد إن كـــان يحــــــــذر

يقوم فيمشي بيننا متنكـــــــرا   فلا سرنا يفشو، ولا هو يظهــــــر

فكان مجني دون من كنت أتقـــي   ثلاث شخوص كاعبان ومعصـــــر

فلما أجزنا ساحة الحي قلنا لـــي: أما تتقي الأعداء والليل مقمـــــر

وقلن:أهذا دأبك الدهر ســـادرا؟   أما تستحي أو ترعوي أو تفكـــــر؟

إذا جئت فامنح طـــرف عينيـــك غيرنـــا

لكي يحسبوا أن الهـــــوى حيـــث تنظـــــــــــر

فآخر عهد لي بها حيث أعرضت   ولاح لها خد نقـــي ومحجــــــر

سوى أنني قد قلت يا نعم قولـــة   لها والعتاق الأرحبيات تزجـــــر

هنيئا لأهل العامرية نشرها اللذيـــــــــذ ورياهـــــا الذي أتذكـــــر

وقمت إلى عنس تخون نيّهـــا   سرى الليل حتى لحمها متحسّـــر

وحبسي على الحاجات حتى كأنها   بقية لـــــوح أو شجار مؤســـــر

وماء بموماة قليل أنيســــــــه   بســابس لم يحدث به الصيف محضـــر

به مبتنى للعنكبوت كأنـــــــه   على طرف الأرجاء خــام منشّـــــر

وردت وما أدري أما بعد موردي   من الليل ما قد مضى منه أكثـــــر

فقمت إلى مغلاة أرض كأنهـــــا إذا التفتت مجنونـــــة حين تنظـــــر

تنازعني حرصا على الماء رأسها ومن دون ما تهوى قليب معـــــور

محاولة للماء لولا زمامهـــــا وجذبي لها كادت مرارا تكســـــر

فلما رأيت الضر منها وأننـــــي ببلدة أرض ليس فيها معصّـــــر

قصّرت لها من جانب الحوض منشـــــأ

جديـــــدا كقاب الشبر أو هو أصغـــــر

إذا شرعت فيه فليس لملتـــــقى مشا فرها منه قدى الكف مســـــأر

ولا دلو إلا القعب كان رشـــــاءه إلى المـــــاء نسع والأديم المضفّـــر

فسافت،وما عافت، وما رد شربها عن الري مطروق من الماء

أكـــــدر(1)

إن الأفعال في هذه المغامرة تنتظم تبعا لسياقها في الحكاية على النحو التالي:

- خروج البطل للقاء الحبيبة.

- الوصول إلى المكان المحدد مع عدم تحقق إمكانية الرؤية.

مراقبة الرفاق-نوم الرفاق-التقدم نحو الخباء بعد التعرف عليه من خلال الرائحة وميل النفس.

- اللقاء والصدمة التي تعرضت لها البطلة والحوار الذي جرى بينهما ومع ذكر مجريات اللقاء.

- بروز معضلة وهي استيقاظ الحي وانكشاف أمر البطل.

- الحيلة التي أشارت بها البطلة.

- طلب العون من الأختين.

التنكر في زي امرأة والخروج من الحي بسلامة وأمان، مع التنبيه عليه بعدم توجيه النظر إليهن في المرة القادمة.

- ورود الماء مع الناقة.

إن المقطع السردي يتكون من عدة جمل سردية* تتشكل من عدة وحدات سردية صغرى يصطلح على تسميتها الحافز وهو" الوحدة السردية الأبسط التي تستجيب بطريقة

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان ص 92 إلى غاية 103.

تصويرية إلى مختلف التساؤلات البدائية أو التساؤلات المتعلقة بالحفاظ على التقاليد "[1] ليشكل هذا الأخير مع مجموعة من الحوافز حلقة سردية، وهناك حوافز حركية وحوافز سكونية *

إذن يمكن تجميع الأفعال وفق حلقات أو مقاطع متفاوتة الحجم من ناحية الأفعال إذ أن عملية ضم الأفعال لبعضها البعض يتطلب عدم المساس بالمفاصل الأساسية لحركة تطور الفعل السردي الحكائي وينتج لدينا أربع مقاطع سردية:

1-المقطع الأول : ويشمل الجمل التالية:

فعل الخروج من القبيلة باتجاه حي نعم (الاستعداد ،الاستقلال).-

الخروج للقاء البطلة.

الوصول إلى المكان المحدد.

إن هذا المقطع عبارة عن حلقة تامة نوعا ما هذه الحلقة لها بداية وعقدة تكتمل في نهاية هذا المقطع أي فعل الوصول إلى الحي، فتطرح فكرة البحث عن حل وهو الدخول إلى الخباء الذي تقطنه "**نعم**" والذي نتج عن الفعل الأول (لأن الخروج كان بهدف أو غاية هي لقاء "**نعم**"، فهذه المرحلة سببها شوقه **لنعم** تأتي بداية المقطع الثاني كضرورة لنهاية المقطع الأول، لتتوالى العملية مع باقي المقاطع، فما إن يوجد الحل المؤقت حتى يلجأ السارد للبحث عن الحل النهائي وهذا هو المنطق الذي حكم سير الأفعال داخل هذه القصة.

لو فرضنا وجود حل نهائي في بداية الحكاية لتوقفت عملية السرد، ويكون الحل الأول بمثابة المقبلات لفتح شهية القارئ على المقاطع السردية الأخرى.

بعد ما يصف البطل الشوق الذي يعتريه والألم الذي يكابده لبعد"**نعم**" عنه، ويفكر في اللقاء والذي سيكون سريا بالطبع، والسفر يحتاج إلى فتى شجاع، لا يأبى المصاعب مهما كثرت لأن ما يعانيه يفوق هذه الصعاب المادية ،فنجد أن السارد يقوم بعملية التهيئة لهذه المهمة فيصف البطل بصفات مختلفة، من بينها أنه شجاع فيقول :

---

* الجمل السردية لا تتطابق مع الجمل النحوية.

[1] عز الدين المناصرة : علم الشعريات، ص505.

* الحوافز السكونية هي ما أحدث تغيير في الوضعية ،والأخرى هي التي لا تحدث تغيير في الوضعية ،ليتم التميز بين الصفة والفعل نحويا

أهذا الذي أطريت نعتا فلم أكن وعشك أنساه إلى يوم أقبر[1]

فهو كثير السفر، وأنهكه هذا فتغير لونه وأصبح أشعثا أغبرا.

أخا سفر، جواب أرض، تقاذفت به فلوات، فهو أشعث أغبر[2]

إن هذه المهمة تحتاج بطلا مثلما وصف في الأبيات، فمن البديهي أن يقوم بهذه المغامرة فتى له من الخفة والرشاقة ما يساعده على الدخول إلى الحي والخروج دون أن يشعر به أحد، ويكون الخروج للقاء أمر متوقع بعد أن شرح السارد أسباب خروج البطل وتقديم المواصفات التي يتحلى بها. ولكن هذه المواصفات والتي لا تكتفي لإنجاز الفعل. لأنه وبمجرد الوصول إلى الحي الذي يعرفه السارد"**ذي دوران**"*، حتى يجد صعوبات ومعوقات تعرقل عملية الدخول إلى الخباء، ومن بين هذه العراقيل الفكر السائد في المجتمع ووجود الرقباء والرعيان وسمرهم الذي طال والقمر الذي انتظر"**أبا الخطاب**" غيابه ليكون الحل بنوم الرفاق والذي دل عليه انطفاء المصابيح والنيران التي كانت مشتعلة، وغياب القمر، والتي شكلت جملة المعوقات لهذا اللقاء، ولكن بمجرد أن زالت المعوقات حتى انبثق معوق آخر وهو انقضاء زمن اللقاء الذي كان زمنا قصيرا، فما انقضى الوقت حتى استيقظ الحي وتنبه لصوت المنادي الذي نادى بالرحيل .

فما راعي إلا مناد:ترحلوا وقد لاح معروف من الصبح أشقر[3]

ففترة اللقاء استغرقت ثمانية أبيات من مجموع خمسة وسبعين بيتا لتكون نسبة ذكر اللقاء لاتتجاوز10.66 % مقارنة بالأبيات المخصصة لزمن الانتظار التي تقدر بنسبة 13.33 % وهذا ما يفسر الغاية الأساسية للقيام بهذا اللقاء، ولكن ما يلبث أن يقع البطل في مأزق حقيقي نتيجة لهذا اللقاء السري ليكون

المقطع الثاني: مشكلا كالآتي:

1-بداية الحل للمقطع الأول وهو اللقاء(الوصول).

2-وجود عراقيل لهذا اللقاء.

3-المشي إلى خباء نعم مع تغير طريقة السير.

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 93.

(2) المصدر نفسه : ص 94.

* موضع بين القديد والجحفة وهما موضع بالمدينة.

(3) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 98.

4-اللقاء السري.

اللعبة السردية ذاتها تتكرر في هذا المقطع أيضا ،فبعد انقضاء وقت اللقاء، وما إن يتنفس الصبح حتى يتحول الحل الأول إلى صعوبة تتطلب حلا على وجه السرعة ليقدم السارد في المقطع الثالث وسيلة حل بدل الحل المقترح من طرف البطل وهو المواجهة ،أما الوسيلة فكانت التنكر في زي امرأة أي اللجوء للحيلة بدل القوة.والتي تجر إشكالات عويصة تكون البطلة هي الضحية الأولى.

إن اقتراح الحل من طرف "**أبا الخطاب**" كان مجانبا للصواب كأنه لا يعلم طبيعة المجتمع الذي يعيش فيه، أو محاولة إثبات الشجاعة للبطلة التي ترى فيه بطلها المغوار الذي كسر جميع الحواجز وأتى للقائها، ليكون المقطع الثالث كمرحلة حل نهائي وهو خروج البطل من الحي بسلامة رفقة الأختين بعدما حقق ما يرغب فيه. فهذه الحلقة تامة لكونها نتيجة حتمية للحلقتين السابقتين، ففيها تعقد العمل السردي الرئيسي الذي هو اللقاء ليكون المقطع الرابع ما هو إلا تحقيق تام للفعل، والذي هو فعل العودة بعد الانتهاء من المهمة التي قام بها البطل، ويأتي تحديد المقاطع الأربعة كالتالي:

المقطع الأول :

ما قبل الخروج (الاستعداد للخروج) ذكر أسباب اللقاء.

-الخروج للقاء.

الوصول.

المقطع الثاني:

القيام بفعل المراقبة والانتظار.

-الدخول إلى الخباء.

فعل اللقاء وما تبعه من مجريات اللقاء.

المقطع الثالث:

المطب الذي وقع فيه كلا من "نعم" و"**أبا الخطاب**".-

الاستشارة التي قدماها البطلين كحل.

الاستعانة بالأختين لإيجاد الحل.

التنكر في زي امرأة.

المقطع الرابع:

الخروج من الحي بسلام وأمان.

ورود الماء مع الناقة.

العودة بعد اللقاء(الخروج العودة).

إننا لا نلمس في هذه القصيدة تصارع قوى الخير والشر بقدر ما نلمس تصارع الأحوال النفسية للإنسان،فالبطل يغامر بحياته من أجل اللقاء الذي لا يحقق من خلاله إلا بعض الرغبة البسيطة والتي تتمثل في التقبيل،ويضطر للتنكر بزي امرأة للخروج من المأزق الذي وضع نفسه فيه .فالتنكر هو وسيلة للنجاة بدل المواجهة بالسيف ،وهكذا أنقذ نفسه دون أي خطر.

إن الشاعر ينحو بمنحى جديد بشعره يكمن في تجاوز النزعة الحسية فالغاية التي رمى إليها الشاعر هي غاية فنية،يقصد بها أن يفلح في رواية تلك الحركة المادية والنفسية للزائر العاشق، فلم يكن همه أن يصف المتعة النفسية أو يتحدث عن شهوته أو يصف صاحبته وصفا حسيا تفصيليا،فالجهد المبذول للقاء يفوق الإشارة إلى المتعة الحسية اليسيرة لا تتناسب مع ذلك الجهد الذي صوره الشاعر قبل اللقاء.

"وكأنه عمد إلى تصوير الجهد وذلك الاحتيال للقاء بكل ما يحملان من لحظات نفسية فإذا انتهى إلى اللقاء كان الحديث عنه مجرد الإشارة أو الترميز."[1]

نلاحظ أن هذه المقاطع تشكل برنامجين سرديين،فالبرنامج الأول يكمن في تقديم أو التعريف بالشخصية الفاعلة ومميزاتها ،ومميزات البطلة التي يود أن يقوم بالمغامرة من أجلها،هذا البرنامج هو برنامج إبلاغي يتم الأخبار فيه عن المقدرة والشجاعة التي يمتلكها "**أبو الخطاب**" للقيام بهذا العمل.

فالبرنامج الثاني يكمن في اللقاء الذي جرى في "**ذي دوران**" والذي ينقسم إلى برنامجين ليكون **موضوع الأول** هو: التسلل إلى لقاء"**نعم**" مع تقدير الكفاءة التي يمتلكها البطل وهي: الحيلة، الحذر، حسن الترقب.الختل.

أما الموضوع الثاني فهو: الخروج من الخباء ومن الحي ليكون الفاعل هنا البطلة"**نعم**" وأختاها وتكون الكفاءة دونها الحيلة والخوف من الفضيحة لتكون الأداة هي الدرع النسائي

---

(1) عبد القادر القط : الشعر الإسلامي الأموي، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 158 .

ليستفيد البطل من جميع البرامج السردية في هذه القصة وتتمثل في "قضاء حاجته النفسية وإشباع شوقه، تحقيق نوع من الشهرة، وذياع الصيت"[1].

لتكون القصيدة السردية هي خدمة أوجه الحركة السردية من جهة ومن جهة أخرى أوجه العرض السردي.وهذا لتواجد حلقات مترابطة أو "غرز من خيط منسوج غرزة داخل غرزة،فيكفي فك غرزة واحدة حتى ينسل الخيط وتتفك بقية الغرزات ،أو يكفي كسر حلقة حتى تتكسر بقية الحلقات "[2].

فيضع الراوي حلقات جديدة لمتابعة الرد إلى ما لا نهاية ،وذلك بإضافة عقدة جديدة للعقد السابقة ،ومن الضروري المحافظة على السببية التي تجمع الحلقات السابقة مع الحلقات اللاحقة ،فعلاقة الترابط هنا هي علاقة ترابط مباشر بحيث يحمل تعلقها بعضها البعض إمكانية فكها الآلي، فالترابط هنا كان ترابطا بالتسلسل.



(1) إبراهيم صحراوي : السرد العربي القديم ص182

(2) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي ،تحت ضوء المنهج البنيوي ،دار الفارابي ،بيروت ، لبنان ،ط2 ،1999ص51

2) الشخصيات وعلاقتها فيما بينها:

تعد الشخصية من بين المقومات الأساسية التي ذكرها **كلود بريمون،** حيث ينعدم الفعل السردي بانعدامها، فهي القلب النابض للقصة، كما أن مفهومها تغير في النقد " فبعدما كانت كائنا متكونا تكونا كاملا حتى و إن كانت لا تقوم بأي عمل من الأعمال" [1].

وأصبحت بعد ذلك نتاج عمل تأليفي، إذ توزع في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي[2].

مع أن البعض أنكر دورها في العمل السردي كما أنه " لا يمكننا القول أنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير الشخصيات " [3].

فكل شخصية تستطيع أن تكون فاعلا لمتوالية من الأفعال الخاصة بها ومهما كانت ثانوية هي بطلة متواليتها الخاصة" [4].

انطلق **تودوروف** في تحليل الشخصية من حلال ثلاث علاقات تستطيع الشخصيات أن تكون فيها وتسمى هذه العلاقات الحوافز الأساسية وهي :

1- الرغبة: وشكلها الأبرز هو الحب.

2 -التواصل (الاتصال): وهو البوح بالأسرار لشخص ما.

3- المشاركة: وتتجسد في المساعدة (المشاركة).

وهذه الحوافز الأساسية هي حوافز ايجابية* ،وهي تجعل العلاقات الأخرى نسقا بواسطة قاعدتي اشتقاق.

أ- **قاعدة التعارض:** لكل من المحمولات الثلاث محمول مضاد.

ب- **قاعدة المنفعل:** انتقال من صيغة المتعدي إلى صيغة المجهول أو يمكن اختزالها كما يلي على شكل ثنائيات ضدية :

أ- الرغبة (الحب): تقابلها الكراهية.

(1) رولان بارث : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 62.

(2) ينظر حميد لحميداني : بنية النص السردي ص ص50. 51.

(3) المرجع السابق، ص64.

(4) تزفيتان تودوروف : الشعرية ، ص75.

* الحوافز الحركية تقابل الحوافز الايجابية .وهي التي تحدث تغيرا في القصة،الحوافز السكونية وتقابلها الحوافز السلبية التي تحدث تغيرا في منحى القصة. يراجع عزالدين بوبيش: القصة البنيوية الشكلانية.ص 54.

2 التواصل يقابله الجهر.

3 المشاركة تقابلها الإعاقة.

فالحوافز الإيجابية تقابلها على محور التضاد الحوافز السلبية لتكتمل صورة الشخصية عند غريماس وفق هذا المخطط.

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
المساعد	الفاعـــــل	المعيــــــــق

إن القصيدة السردية المعنونة" **آمن آل نعم أنت غاد فمبكر**" تزخر بشخصيات تربطها علاقات مختلفة تحكمها حوافز حركية وأخرى سلبية وهي كالآتي:

"**نعم**" : فتاة راقية، غنية، حرة، تعيش حياة مترفة، جميلة الشكل، يحبها البطل (أبو الخطاب).

"**أبو الخطاب**": فارس كثير السفر، حر، يعيش حياة مترفة أيضا، يحب نعم.

"**أختا نعم**": حرتان ،في سن الشباب،مترفتان،طيبتان.

الرعيان (الرعاة) : عبيد، السمر،المناد.

"**قريب نعم**": يغار من البطل، ربما يحب **نعم.**

و تعتبر "**نعم**" و"**أبا الخطاب**" هما الشخصيتان الرئيسيتان اللتان انبنى الخطاب حولهما حيث قام الشاعر بتقديمهما على التوالي: بدأ بتعريف البطل وتحديد مؤهلاته وذكر أوصافه الجسدية والتي تجسدت في الأبيات الأولى، التي كانت عبارة عن وصف الحالة النفسية التي يعاني منها البطل " **أبوالخطاب** " بينما تمتد الأبيات المعرفة به ابتداء من البيت السابع

بآية ما قالت غداة لقيتهـــــــــــا بمدفع أكنان :أهذا المشهـــــرّ؟

قفي فانظري-أسماء-هل تعريفينه أهذا المغيري الذي كان يذكـــر؟

أهذا الذي أطريت نعتا فلم أكـــــن وعيشك أنساه إلى يوم أقبـــــر؟[1]

إلى غاية البيت السادس عشر.

قليل على ظهر المطية ظلـــــــه سوى ما نفى عنه الرداء المحبر

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 93.

حيث أن التعريف به يتطلب أسئلة لذلك كان هذا الحوار بين أسماء ونعم لتنضما إلى شخصيات القصيدة، وذلك بسرد أقوال، هذا الكم من الأسئلة لم تتم الإجابة عنه بالتوالي إنما يجيب عنها السارد على لسان أسماء.

فقالت :نعم لاشك غيّر لونـــــــه سرى الليل يحيي نصّه والتهـــجّر

لئن كان إياه لقد حال بعدنـــــــا عن العهد، والإنســـان قد يتغيـــر

رأت رجلا : أما إذا الشمس عارضت فيضحى،وأما بالعشى فيخصـــــر

أخا سفر، جواب أرض، تفاقــــدت به فلوات، فهو أشعث أغبـــــــر

قليل على ظهر المطية ظلـــــــه سوى ما نفى عنه الرداء المحبّر[1]

إن تقديم هذه النعوت و المواصفات قبل الفعل الذي سيقوم به البطل (المسند إليه)،تؤكد قدرته على القيام بالفعل، فلقد تعددت النعوت فتجاوزت عشر صفات منها ما يقوم على التماثل ومنها ما يقوم على المغايرة، وهذا التنوع في الصفات تأكيدا على كفاءة الفعل.

وهذا الجدول الخاص بمواصفات للشخصيات المتواجدة في القصة.

المحاور / الشخصيات	الجنس	الأصل الجغرافي	الوضع الاجتماعي	
أبو الخطاب	ذ	المدينة المنورة	حر	غني
نعم	أ	ذي دوران	حرة	غنية
أختا نعم	أ	"	حرة	غنية
قريب نعم	ذ	"	حر	غير موجود
الرعيان	ذ	"	عبد	فقيـــــــر
المناد	ذ	"	عبد	غير موجود
السمر	ذ	"	عبد	غير موجود

جـــــــــدول الموصوفات

[1] عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 94.

وتغير لونه البطل، وحال عن العهد،وأصبح أشعثا أغبرا، وهزل جسمه من شدة الوجد، والبحث عن طريقة ليلقى بها من كان السبب في ذلك، وهي "**نعم**"التي وصفها الشاعر في بيتين فقط.

وأعجبها من عيشها ظل غرفة　　　وريان ملتف الحدائق أخضر

ووال كفاها كل شيء يهمهـــا　　　فليست لآخر الليل تسهــــــر[1]

البطلة من الطبقة الراقية التي لا يسهرها هم ولا كدر، فكل ما تطلبه يلبى، كما أنها لا ترتحل كثيرا، فهي مقيمة في مكان واحد على العكس من البطل الذي لا يعرف الاستقرار في مكان واحد. و دلت على ذلك النعوت المتوفرة في النص" **أخا سفر**" **جواب أرض**" أما الاستقرار فدل عليه قوله: "**وريان ملتف الحدائق أخضر**".حيث أدت هذه الصفات دور أداة التعريف للطرف الثاني للقصة، الذي من أجله قام "البطل" بمغامرة خطيرة كهذه .واللقاء به وإشباع رغبة الحب والشوق، فأول علاقة تطالعنا علاقة "**نعم**" مع "**أبي الخطاب**".

علاقة نعم مع أبي الخطاب : وهي علاقة حب،هذه العلاقة التي تمثل الحافز النشيط الذي ستقوم مجريات القصة على أساسه، في المقابل هناك حافز إيجابي آخر وهو استقبال "**نعم**" لحب "**أبي الخطاب**" فهي لا تستقبله فحسب، بل أنها تعبر عنه بالقول والفعل،فهي علاقة ثانية ويجسدها التفاعل.

نعم تحب أبي الخطاب: وهذه العلاقة نتيجة كرد فعل عن حب "**أبي الخطاب**" "**لنعم**". فيعد الحب هو الحافز النشيط ، فهو عنصر فعال في نسج خيوط القصة "فنعم" تقدر جهد "**أبي الخطاب**" المبذول للقاء و تكافؤه بما يستحق على الرغم من أن العلاقة بينهما غير شرعية، فلا يحق لها أن تستقبله في خبائها،هذا الفعل الذي يعد كسرا للأخلاق والقوانين الدينية والاجتماعية، حيث قاما بخرق القانون الذي يؤدي إلى حالة اضطراب لأن الدين والعرف لم يحترما.

[1] عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 95.

وتوجد إمكانية إعادة التوازن وهي معاقبتهما، غير أن قصص عمر بن أبي ربيعة تنتهي بقضاء البطل لحاجته وخروجه سالما في كل مرة، إن فعل العقاب موجود في قلب القصة لكنه لا يتحقق ويبقى في حالة إضمار، والإمكانية الثانية هي إيجاد وسيلة لتجنب العقاب، وذلك بتحويل وضعية الاضطراب إلى وضعية استقرار، وبذلك يوجد لدينا فعل " تزوير" وبهذا توجد حالة جديدة وهي أن الإنسان بإمكانه إشباع ميوله الخاص بغض النظر عن المجتمع والأعراف والأخلاق.

وتتجلى هذه العلاقة على مستوى الأبيات التي ترسم حيثيات اللقاء ووقوع "**نعم**" و"**أبا الخطاب**" في مأزق وهو استيقاظ القوم حيث كاد أن يكشف أمرهما.

فالإمكانية الأولى تكمن في الحل الذي اقترحه أبو الخطاب والذي ستكون نتيجة تحقيقا للعدالة على حساب حياة البطل ومعاقبة المذنب، وهذا لأنها علاقة محرمة شرعا ولكن هذه الإمكانية لا تتحقق، وإنما يلجآن إلى التزوير والحيلة وهي تغيير هيئة "**أبي الخطاب**" من ذكر إلى أنثى، وذلك بارتدائه لدرع الأخت الصغرى لكي لا ينكشف أمره وينجح في مهمته ويخرج من الحي بسلامة وأمان. لتنتج علاقة جديدة وهي علاقة تواصل بين:

نعم وأختاها: إذ تسر نعم إلى أختاها وجود "**أبي الخطاب**" عندها في الخباء. وهو من الأمور الجليلة التي أصابتها فقد كانت مذعورة إلى حد كبير.

أقص على أختي بدء حديثنـــــا وما لي من أن تعلما متأخــــــرا

لعلهما أن تطلبا لك مخرجـــــا وأن ترحبا سربا بما كنت أحصر

فقامت كئيبا ليس في وجهها دم من الحزن، تذري عبرة تتحـــدر

فقامت إليها حرتان عليهمـــــا كساآن من خز دمسق و أخضر[1]

والملاحظ أن البطلة استعانت بهمـــا لحل المعضلة التي وقعت فيها. فقد باحت بسرها لأختيها عن حبهما وطلبت منهما أن يجدا لهما مخرجا من هذا المأزق، فنحن أمام حافز التواصل الذاهب من "نعم" إلى أختيها، والذي تستقبلاه ثم تشاركا في الحدث وذلك بمساعدة الحبيبين، وهما تساعدان على تحقيق رغبة "**أبي الخطاب**" و"**نعم**" في اللقاء والود

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 99 .

والخروج سالما. فالرغبة في الحياة دون أخطار جعل من البطلة تبحث عن علاقات أخرى لتدعيم علاقة الرغبة.

فحافز المشاركة يكون كحتمية لحافز التواصل. حيث تنهض الأختين بوظيفة في هذا العمل السردي، فيتحقق الفعل بدخولهما إلى الحكاية كحركة سردية، وهي الانتقال من مقطع إلى مقطع فينتقل السرد من اللقاء الذي كان بين "**نعم**" و "**أبا الخطاب**" إلى خروجه من الخباء ومن الحي ككل، دون حدوث أي ضرر.

وتعتبر الأختان هما الأداة السحرية بصفتهما أختا"**نعم**" وبحكم التواصل بين "نعم" و أختيها وبما أنهما من نفس الجنس(أنثى). "**فنعم**" لا تستطيع طلب المساعدة من قريبها الذي يبغض "**أبو الخطاب**"،إنما لجأت إلى أختيها لتبوح لهما بالسر وتطلب منهما المساعدة، لإيجاد حل على وجه السرعة،فالأختان تشكلان رابطة تقنية تحولان السرد من اللقاء إلى الخروج.

أما العلاقة بين أبي الخطاب وقريب نعم : و هذه العلاقة تفسر على أنها حافز سكوني لأنه "**قريب نعم**" يقف كعنصر معارض "**لأبي خطاب**"، تنتج هذه العلاقة لكي يلجأ البطل إلى الطريقة التي لجأ إليها لكي يلتقي "**نعم**"، فلو كان متعاونا معه ليسر عليه اللقاء ولما تعرض لتلك المصاعب، وكونه يغار عليها والأرجح أنه يرغب بها كزوجة له لهذا فهو يكن البغض لهذا العاشق الذي سيأخذ مكانه.

إذا رزت نعما لم يزل ذو قرابة	**لها كلما لاقيتها يتنمـــــــــــــــرّ**
عزيز عليه أن ألم ببيتـــــــها	**يسر لي الشحناء، والبغض يظهر**

هذه العلاقة تقوم على حافز سكوني، وهو الكره الذي يقابل حافز الحب ويظهر هنا من خلال نعوت "**قريب نعم**" التي كانت عبارة عن جملة فعلية تعكس البنية الوصفية،إذ لا يعرفه باسم العلم ولا يحدد نوع العلاقة الموجودة بينهما فلا يعلم القارئ إن كان ابن عمها أو غير ذلك، حيث شبهه بالنمر في طباعه وهذا من باب الاستفزاز ومن ناحية العبوس والتنكر لصاحبه لأن النمر لا يلقى إلا غاضبا ومتنكرا، بالإضافة إلى أنه يكره أن يلم ببيتها ويلقاها لأنه يخفي العداوة و يظهر البغض فهو لا يأمن جانبه لأنه يخفي العداوة وهي أكثر من البغض وهي نتيجة حتمية له وهذا لأنه ينافسه في حب "**نعم**" والفوز بقلبها،

يظهر"**قريب نعم**" كمنافس وهو ما يجعل السارد يخلق نموذجين وهما :نموذج الحب ونموذج الغيرة،لتظهر العلاقة بين "**قريب نعم**"و"نعم".

علاقة قريب نعم بنعم *: تتحدد هذه العلاقة بوجود حافز الرغبة إذ أن قريب نعم يحبها ولكن بالمقابل حافز سكوني من طرف نعم وهذا الحب لا ينكشف من خلال المغامرة. وهذا بمجرد التلميح و يتضح أنه يرغب بها وهي لا تعيره اهتماما.

إن هذه العلاقة تترك للقارئ نوع من الحرية في التأويل، ونلاحظ أن التفاصيل غير مذكورة لطبيعة الخطاب الشعري الذي يمتاز بالإيجاز والقفز على الأحداث وعدم ذكرها ليمنح النص نوعا من الشعرية.

والقارئ يحاول الخروج من الدلالة المباشرة ليلج عالم التأويل من خلال توظيف الشاعر لهذا الحافز وخاصة في مرحلة التعريف بالشخصيات وكأنه يحاول أن يقدم كل الشخصيات دفعة واحدة فنجده يعرف بالبطل ثم "**نعم**" بعدها "**قريب نعم**" ليلي ذلك وصف الأختين، ووصف الشخصيات يقل في كل مرة، ليؤدي "**قريب نعم**" المعارض بينما تؤدي الأختان دور المساعد.

بنية العوامل: إن هذه المغامرة تحتوي برنامجين سردين مختلفين نفصلهما كالآتي:

المرسل	**الموضوع**	**المرسل إليه**
الشوق والحنين لنعم	لقاء نعـــم	نعـــــــم
المساعد	**الفاعـــل**	**المعـــارض**
-الناقة -غاب القمر -نوم السمر والرعيان	أبو الخطاب	قريب نعـــم

هذا النموذج الشكلي يتناول البنية السطحية للقصة ويعتبر فاتحة البنية العميقة على الرغم من عدم تقديم قراءة دلالية لها. إنما يعد غطاء عن أشياء مسكوت عنها فضّل الشاعر صياغتها بذكرها في ثنايا القصة.فبرغم قوة الحراس وعدد الأفراد في الحي ووجود الرعيان والسمر إلا أن البطل حقق رغبته النفسية على حساب حياته وكأنه يقول أن لا شيء يقف أمام رغبة الإنسان مهما كان نوعها، ويقوم بضرب مثال بسيط يقصد به

---

* هي علاقة افتراضية لم تكن واضحة الملامح في النص.

التعميم لمعنى أكبر أي أن الإنسان لا يتحكم في رغباته ولا تردعه القوانين الوضعية ولا الشرعية.

أما البرنامج الثاني فموضوعه هو الخروج من الخباء ومن الحي كله.ليكون على النحو التالي:

المرسـل	**الموضــــــوع**	**المرسل إليه**
الخوف من الفضيحة	الخروج من الخباء	نعــــــم

المســــــاعد	**الفـــاعل**	**المعـــــــارض**
– الأختان والدرع	أبو الخطاب	تسرع أبي الخطاب
– النـــــــــاقة		
– استيقاظ القــوم		

فالذات الفاعلة في الترسيمتين لم تتغير وكذلك المرسل إليه. اللذان كانا دوما "**أبي الخطاب**"و"**نعم**" فهي التي تقر للبطل بالنجاح في انجازاته،ويمكن أن تكون الترسيمة كالأتي:

المرسـل	**الموضــــــوع**	**المرسل إليه**
الخوف على الحياة والشرف	المساعدة على الخروج	أبا الخطاب

المســــــاعد	**الفـــاعل**	**المعـــــــارض**
– الأختان والدرع	نعــــم	تسرع البطـــل
		استيقاظ القوم

قبل إنجاز الفعل كانت "**نعم**" هي الفاعل والأختين،ومع انعدام الكفاءة في الأول والتي تمثلت في خوف [illegible] وعجزها عن التفكير في حل منطقي، غير الحل الذي اقترحه البطل ليكون الدافع لذلك هو الخوف من الفضيحة وفي النهاية يستفيد "**أبو الخطاب**" من هذا الحل ويخرج سالما، هذا قبل إنجاز فعل الخروج، ولكن بعد إنجازه فالبطل هو الذات الفاعلة الذي انفصل عن "**نعم**" وخرج من الخباء خوفا عليها وعلى نفسه من الفضيحة والموت.وهذا ما أعطى شكلا جديدا للبنية العاملية للقصة ككل، وتتمثل في :

المرســـل	**الموضـــوع**	**المرسل إليه**
حاجة النفس وحب الحياة	لقاء الحبيب	نعـــــــم
المساعد	**الفــــــاعل**	**المعارض**
الناقـــــة	أبو الخطاب	قريب نعم
الليل		العادات والتقاليد
غياب القمر		والقانون الشرعي
الأختيـــــن		

نلاحظ في هذه القصيدة غلبة العناصر المساعدة على المعارضة على الرغم من القوة الردعية التي تملكها العناصر المعارضة، فضعف العناصر المساعدة بالنسبة للمجتمع والآخرين جعلها ذات أهمية في العمل القصصي، فالقوة ليست الغالبة دوما، فالعقل والحنكة هما اللذان ينتصران. وكأننا بالشاعر يريد توجيه رسالة للمجتمع وينصحه باستعمال العقل بدل القوة التي لا ينفع منها سوى أنها مظهر شكلي لا يقارن بالعقل فاستعمال العقل مفيد حتى في المواطن غير الصالحة بالنسبة للقيم الدينية. فالشاعر يشيع نوعا من التدنيس بواسطة العقل الذي استعمل للعبادة والتقديس.

بعدما تناولنا الشخصيات وعلاقتها بعضها البعض سنتناول معرفة حضور الذات الشاعرة كشخصية مرجعية في هذه القصة :

حضور الذات الشاعرة : بما أن كل عمل قصصي يتطلب فواعل تقوم بالعمل داخل البناء القصصي سواء كانت هذه الشخصيات مرجعية أو خيالية أو عجائبية. وفي هذه القصة فالذات الفاعلة الأولى هي "**أبو الخطاب**" وهي شخصية مرجعية واقعية تتماهى مع الراوي ليكون الشاعر هو البطل في هذه القصيدة ولكن كيف يتجلى ذلك ؟

إن القول بحضور ذات الشاعر في الشعر الغنائي هو من الأمور المسلم بها وذلك لاقتران هذا النوع من الشعر بالذات المبدعة لأن الحديث فيه يقصد العواطف وتتجلى فيه الوظيفة الانفعالية بوضوح" هذا لا يعني أن بناءها على السرد يفقدها هذه الخاصية " [1]

وحضور الشاعر من خلال الحكاية يتجلى في مظهرين هما :

أ) حضوره كشخصية من شخصيات القصة.

---

(1) فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث، ص168

ب) حضوره كمتدخل للحد من سردية القصيدة واتجاهها للغنائية (أي توفر القصيدة السردية على مقاطع غنائية).

التفصيل:

أ - **حضور الشاعر كشخصية** : إن حضوره كان حضورا فعالا حتى أننا نكاد نجده يتماشى مع الراوي خاصة في قوله.

قفي أسماء هل تعريفينــــــه   أهذا المغيري الذي كان يذكــر

و أيضا في قوله:

فأنت أبا الخطاب ،غير مدافع   على أمير ما مكثت مؤمــــــــر[1]

فذكرت صفة من صفاته وهو أنه ينسب إلى جده " مغيرة " في البيت الأول ليكون التصريح العلني والتعريف بالكنية التي تطلق على عمر بن أبي ربيعة "**أبي الخطاب**" وهذا لتوافق يوم ميلاده مع يوم وفاة أمير المؤمنين عمر ابن الخطاب رضي الله عنه[2] ،فحضوره مجسد على أرض القصة فهذا التعريف بالنسبة والكنية يغني عن البحث في صفات الفاعل (المسند إليه) المذكورة في بداية القصيدة، فيعد الشخصية المرجعية التي اعتمدها الشاعر لبناء هذه القصة وهو في ذلك يحكي تجربته الخاصة التي مر بها.

وما يزيد تأكيد هذا الرأي هو رواية الأحداث بضمير المتكلم" أنا" و خاصة فيما يلي:

أهيم إلى نعم فلا الشمل جامع   ولا الحبل موصول ولا القلب مقصر

وأيضا في قوله:

فبت رقيبا للرفاق على شفا   أحاذر منهم من يطوف و أنظر

إليهم متى يستمكن النوم منهم   ولي مجلس،لولا اللبانة أوعر

فبت أناجي النفس أين خباؤها   وكيف لما أتى من الأمر مصدر[3]

و أيضا:

فقلت لها بل قادني الشوق والهوى   إليك وما نفس من الناس تشعــر

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 93.

(2) شكري فيصل : تطور الغزل من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة، ص 325

(3) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 95.

فبت قرير العين ،أعطيت حاجتي   أقبل فاها في الخلاء و أكثـــــــر [1]

هذه النماذج على سبيل المثال لا على سبيل الحصر،بداية بالاستهلال إلى نهاية القصيدة والأحداث مروية بضمير المتكلم "أنا"، لتتماهى الذات الشاعرة مع الراوي، ففي هذا النوع من القصائد يكون حضورا" أكثر كثافة في القصائد التي تتم رواية الأحداث فيها بضمير المتكلم حتى أن الحدود الفاصلة بين السرد وخطاب الشاعر تغدو واهية "[2]
حيث يقوم بعملية إيهام للقارئ بواقعية الأحداث وذلك إذا نسبتها لذاته، أو أن لها مرجعية واقعية وكأن القصة حدثت فعلا.

إن الحالة الشعورية الكامنة في جذور القول الشعري تفسر حضور الشاعر المستمر في السرد، حتى أننا نكاد نعتبر أن الراوي والشاعر هما شخصية واحدة وهذا لعدم وجود حدود فاصلة.

بينما نجد الشخصية الثانية "**نعم**" تبدو كشخصية خيالية من نسج خيال الراوي بالإضافة إلى باقي الشخصيات، حيث نجد الأسماء التي توحي بواقعية القصة " **كأسماء ونعم** " ولكن هذه الأسماء هي أسماء خيالية من صنع الشاعر، فيقر في إحدى قصائده بأنه يقوم "بتسميتها **نعم**" لكي لا يعلموا من المقصود بالشعر، ولكن هذه الشخصية بمجرد قراءة القصائد تعرف نفسها. وهذا الاختفاء والتستر راجع لعدة عوامل من بينها طبيعة العمل القصصي الذي يتطلب الخيال وطبيعة المجتمع الذكوري الذي يعيش فيه الشاعر، فلا يجوز تسمية الحبيب لأن هذا يلحق بها العار والفضيحة وما بالك إذا كانت تحتوي على مغامرة عاطفية كهذه فهو يقضي على مستقبلها ومستقبله.ولكي لا يلحق بها الأذى النفسي والتشنيع ،ويجنبها التشهير.

كما أن "نعم"هي شخصية تراثية وصفها الكثير من الشعراء في قصائدهم، خاصة النابغة الذبياني

عجّوا فحيّوا لنعم دمنة الدار   ماذا تحيّون من نأي وأشجار [3]

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 97.
(2) فتحي النصري : السردي في الشعر العربي الحديث، ص 170.
(3) النابغة الذبياني : الديوان، ص 32.

وكما أن الدلالة الاشتقاقية لمعنى اسمها تكون موافقة للتصوير، الذي قدمه الشاعر عن الوضع الاجتماعي الذي تعيشه وأختاها، فهي في نعيم الدنيا تتمتع بالحدائق واللباس الحريري ولا تشغل نفسها بأي عمل يجعلها لآخر الليل تسهر، فنجد نوعا من التماثل بين الاسم والصفة المتوخاة له، فكأنه عمد إلى تسميتها نعم على سبيل التعميم.

ب – حضوره كمتدخل للحد من سردية القصيدة : يتجلى هذا الحضور في المقاطع الغنائية والوصفية بصفة عامة التي أثرى بها الشاعر نصه وهذا ما نجده في قوله

فيالك من ليل تقاصر طوله   وما كان ليلي قبل ذلك يقصر[1]

إلى غاية:

وترنو بعينيها إلى كما رنا   إلى ظبية وسط الجميلة جؤذر[2]

فالسرد ينقطع في هذه الأبيات ليتواصل بعدها مباشرة ويتجسد ذلك بالإشارة إلى أن الحي قد استيقظوا وأن الصبح قد تنفس وطلبت منه موعدا آخر بمكان آخر **عزور***.

وأيضا قوله:

فآخر عهد لي بها حيث أعرضت   ولاح لها خد نقي ومحجـــــــــر

سوى أنني قد قلت يا نعم قولـــة   لها والعتاق الأرحبيات تزجــر

هنيئا لأهل العامرية نثرها اللذيـــــــــــذ ورياها الذي أتذكـــــــــــر

والبيت الأخير من هذه المقطوعة يبين أن الحكاية ما هي إلا استرجاع لذكرى "**نعم**" فحادثة اللقاء هذه كانت عبارة عن حركة زمنية أفصح عنها الراوي بكلامه لا كلام الشخصيات، بعدها يواصل رواية أحداث العودة وما جرى مع ناقته.

فنلمس ثلاث حكايات؛ اثنتان فرعيتان والأخرى رئيسية تحدد كما يلي:

1– من البيت الأول إلى البيت التاسع عشر، أحداث ما قبل اللقاء وقصته مع "**نعم**" وحبه لها ونستنتج أن هناك قصة حب بينهما وحدث انفصال فهذه وضعية ابتدائية.

2– من البيت العشرين إلى البيت الأربعين:قصة ليلة ذي دوران والاتصال الذي حصل بينهما وهي الحكاية الرئيسية.

---

(1) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص 97

(2) المصدر نفسه،ص 98

* عزور وهو ثنية الجحفة ،بمكة وجبل يقابل رضوى

3- ومن البيت الواحد والأربعين إلى نهاية القصيدة: حكاية الخروج من الخباء والحي ككل والعودة إلى الديار، حكاية فرعية وفيها يكون الانفصال الثاني في هذه القصة.

لنخلص إلى وجود ثلاث مقاطع غنائية كبرى تتجسد كالتالي:

- المقطع الأول:من البيت الأول إلى البيت التاسع:ذكر الشوق والحنين وموقف "**قريب نعم**" من البطل.

- المقطع الثاني:من البيت السادس و الثلاثين إلى غاية البيت الأربعين.

"**فيالك من ليل تقاصر طوله**" إلى غاية "**ترنو بعينها إلى كما رنا إلي وسط الخميلة جؤذر**"

- المقطع الثالث:من البيت الستين إلى أخر القصيدة.

هذه المقاطع قد اختلفت من الناحية الكمية أي عدد الأبيات في كل مقطع، فكان المقطع الأخير أطول المقاطع، فهو بمثابة الخاتمة لهذه القصة أو التقويم النهائي الذي يدخل في معايير القصة، وليشكل المقطع الثاني الفاصل الذي حد نوعا ما من السردية وهذا لأنه أعطى دفعا جديدا للأحداث فقد كان بمثابة الفاصل الذي غيّر أحداث القصة رأسا على عقب، فبعد أن كان الوفاق والودّ فجأة تنبه البطل لانقضاء الوقت وكأننا به يود أن يشاركه القارئ اللحظة التي يعيشها ، فهو يخلق الارتباك لدى القارئ الذي يتساءل عما سيحدث له بعد انقضاء الوقت؟ وكيف سيخرج من الخباء ؟

كما ساعدت هذه المقاطع على تنشيط الوظيفة الانفعالية وتكثيف الإيقاع ليتحقق التوازن بين موضوعية السرد وغنائية الشعر، وتخرج القصيدة من التقريرية التي تقع فيها بسبب استرسال السرد[1].

بما أن الشعر يعبر عن الأفكار والأشياء بكيفية غير مباشرة، فحتى الوصف الأكثر طبيعية ليس مجرد حدث حقيقي إنما موضوع جمالي يساهم في خلق شعرية النص مع إصابة بعض الواقعية التي تتأتى عن المرجع، "فيعد المرجع هو الغياب الذي يعوض عنه لحضور الدلائل "[2] فكان حضور الذات الشاعرة من خلال القرائن اللفظية المقدمة ما هو

(1) حاتم الصكر: مرايا نرسيس، ص 68.

(2) ميكائيل ريفاتير : الوهم والمرجع من كتاب الأدب والواقع ت عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم ،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط3، 2000،ص45

إلا دليل على غياب علاقات تعمد الشاعر إخفاءها أو صياغتها بطريقة واضحة غامضة في الوقت نفسه،تتعلق هذه العلاقات بطبيعة المجتمع العربي في ذلك العصر.

هذا المجتمع الذي كان يعاني حالة من سيطرة القوة السياسية وقهر لجميع المشاعر الجميلة التي يريد المجتمع إشباعها، فهو يعاني كبتا لجميع الأفكار والأحلام التي تراوده.

والملاحظ أن الشاعر لا يتحدث عن المتعة التي يحققها من خلال اللقاء، واقتصر ذكرها على بيت واحد فقط.فهل الجهد المبذول يتكافأ مع المتعة المحققة؟ فقد قطع تلك المسافة وعرض نفسه وناقته وحبيبته للخطر لينال ذلك النزر القليل.

يتضح أن الغاية من ذكر هذه الأحداث هي القول بإشاعة المحضور داخل المجتمع،وأيضا غاية فنية أدبية مع أن قدسية المكان(مكة المكرمة والمدينة المنورة) لا تدل على وجود مثل هذه المظاهر،يعني عدم التكافؤ بين المكان ووظيفته التي جعل لها.

فالانحلال الخلقي يكون في أماكن غير هاتين البقعتين من الأرض كما هو معتقد فهو يريد أن يبين أن القوة لا تجدي دوما.والعقل هو سيد المواقف دائما.مع أنه فوض نفسه للدفاع عن كل محب.

وكما أن دور الفواعل يكمن في التعريف بالعناصر الموضوعية بشكل دقيق وهو الزمان والمكان فتؤدي وظيفة مرجعية تضطلع بها في "اللغة الطبيعية أسماء الأعلام و التعابير المصاحبة لأسماء الإشارة" ومن جهة أخرى تؤدي وظيفة تركيبية للغة.

إذن الفواعل ساعدت على إكساب النص الشعري هذا مرجعية واقعية كانت الرابط بينه وبين الواقع،فالشعر مهما بالغ في الصورة والخيال إلا أنه يبقى مشدود الأوصال بالواقع عن طريق استعمال تقنيات القص في ثناياه،ونعلم أن للقص مرجعية واقعية مهما بالغ في الخيال،حيث تعددت الرؤى والأصوات بحبل إلى تعدد الأفكار والإيديولوجيات الشائعة في المجتمع ومنه يكتسي الشعر بعض المصداقية.

2-القصة /خطـــــاب:

يتناول تودوروف الحكي على أنه خطاب أي كلام واقعي مبعوث بواسطة السارد نحو القارئ

والخطاب هو الشكل الذي صيغت به أحداث المغامرة أي ترتيب عناصر المغامرة داخل الخطاب، إذ قام بتقسيمها إلى ثلاث مكونات:[1]

أ- زمن القص

ب- جهات القص

ج- صيغ القص(هيئة القص)

أ) زمن القص (الحكـــي) : يتضمن زمن القص(السرد) نوعين من الزمن، زمن القص وزمن الخطاب فالأول تكون فيه أحداث المغامرة غير مرتبة ترتيبا متتاليا أي يمكن لعدة أحداث أن تقع في وقت واحد، بينما زمن الخطاب يخضع لترتيب متتالي أي تتشكل الأحداث وفق متتالية معينة يختارها الراوي لأغراض معينة، فيكمن التخيل في هذا الجانب أي ترتيب الأحداث داخل الخطاب وهذا لواقعية الأول وفنية الثاني، أي عدم مراعاة زمن ترتيب الأحداث واقعيا وهنا تكمن شعرية العمل السردي (القصصي)، و لو صيغت كما في الواقع لنفيت الشعرية عن العمل.

ويشتمل على ثلاث علاقات :

1- الترتيب

2- المدة

3- التواتر

ب- جهات الحكي: بما أن القصة نتاج كل المجتمعات في أي زمان ومكان، فحضورها حضورا كونيا،ولكن تناول الأحداث من الخطاب يجعلنا ندركها بصفة غير مباشرة وهذا لتدخل أحدهم في صياغة الأحداث ألا وهو السارد، والقارئ يتلقى القصة من وجهة نظر السارد.

نستنتج ثلاث أصناف لجهات الحكي :

الصنف الأول : السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية ، ويتجلى ذلك في معرفة الرغبات السردية لدى إحدى الشخصيات أو بمعرفة أفكار الشخصيات الكثيرة، أو بمجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية واحدة بمفردها.

---

[1] عز الدين بوبيش : القصة والبنيوية الشكلانية،مجلة السرديات ص 52.

الصنف الثاني : هنا تتساوى معرفة السارد مع الشخصية الروائية فهو لا يمدها لتفسير بعض

الأحداث ويقوم السرد في هذا الصنف بواسطة ضمير المتكلم "أنا" أو بواسطة ضمير الغائب راو يعلم بقدر ما تعلم الشخصية" رؤية مع".

الصنف الثالث: راو يعلم أفضل ما تعلمه الشخصية(رؤية من الداخل).

ج- صيغ الحكي : وهي الطريقة التي يقدم بها الراوي القصة أو عرضها ، فالسرد والعرض صيغتان ترتبطان بالقصة والخطاب،وقد وضع النقاد ثلاث أنماط لهذه الصيغ:

نمط أسلوبي مباشر: يترك السارد الكلام للشخصية أو لصوتها، و هذا لا يعني احتلالها مكان الراوي ولكن هي تقول كلامها بنفسها فهذا القول خاضع لطبيعتها سواء أكانت ذكرا أو أنثى و أيضا للمكانة الاجتماعية والعقائدية وغيرها من الأمور، أي ما يميزها عما يصوغه السارد.ولتحديد هذا النوع وضعت عدة مؤشرات لغوية [1] :

"الحوار، استعمال ضمير المتكلم "أنا" استعمال صفة المضارع ، ترك المجال للشخصية أن تتكلم كلامها مباشرة."

نمط أسلوبي غير مباشر: يتكلم السارد على لسان الشخصية فيبدو الكلام على أنه لشخصية من الشخصيات والتقنيات المستعملة في هذا النمط هي : "استخدام كلمة "بأن" كهمزة وصل بين القول السردي والقول الوصفي استعمال الفعل"كان" في بعض الأحيان ، وهذا بهدف خلق الإيهام وذلك "الاحتفاظ" و"إعادة الإنتاج" وهي من مظاهر أسلوب تلفظ يكون بعيدا عن نقل المضمون فقط.[2]

نمط أسلوبي غير مباشر حر: وهو التداخل الذي يكون بين صوت الراوي وصوت الشخصية. فيكون الكلام ملتبسا فهو إما أن يكون منقولا بصوت الراوي، أو أن يكون منطوقا بصوت الشخصية إذ"يحتفظ الكلام بنبرة صاحبه بالرغم من توسط الراوي لنقله" [3]

(1) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي، ص 106.

(2) شلوميت ريمون كنعان : التخيل القصصي، ص 162.

(3) المرجع نفسه، ص 163.

بعد هذا المهاد النظري حول محتويات القصة كخطاب، وبما أن القصيدة السردية التي تحت الدراسة ما هي إلا قصة مكتملة البناء من الناحية الفنية، كان لزاما علينا تطبيق هذه المقولات، لنقوم بعملية المقارنة بين القصة النثرية والقصة الشعرية.

1- **الترتيب** : سبق و أن ميزنا بين ميزتين من الترتيب :

أ- **الترتيب الواقعي(التاريخي) لأحداث القصة** : فقد صيغت الأحداث وفق الترتيب المنطقي التالي:

1- مراقبة الرفاق.

2- الدخول إلى الخباء.

3- اللقاء(إلقاء التحية، الانتباه الذي شد البطلة)

4- استيقاظ القوم.

5 - استشارة الأختين في الأمر.

6 - الحيلة التي نسجتها الأختين.

7 - الخروج متنكرا من الحي.

8 - ذهابه إلى ناقته.

9 - ورود الماء مع الناقة والأفعال المصاحبة لعملية الورود.

ب - الترتيب النصي: (انتظام الأحداث داخل الخطاب) :

الراوي في هذه القصة لجأ إلى إحداث خلخلة بسيطة لبعض الوقائع لتحقيق خطابية النص وخلق تشويق لدى القارئ فقد استعمل الوصف قبل تقديم الحدث الأول وذلك بالإشارة إلى مميزات البطل "**أبي الخطاب**" فقد أتى هذا التقديم في مقطع وصفي لأفعال البطل ومواصفاته الجسمانية المرغبة فيه أي أن البطلة أحسنت الأخبار، وأيضا يقدم مؤهلاته للقيام بمهمة الدخول والخروج من الحي والخباء وخاصة في قوله :

قليل على ظهر المطية ظله   سوى ما نفى عنه الرداء المحبّر.

فهذا الوصف لم يوضع اعتباطا* فسوف يأتي دور هذه النحافة في أثناء تأزم الوضع إذ يعد

* يذكر بعض النقاد من بينهم علي بن تميم وغيرهم كثير أن عمر بن أبي ربيعة وظّف هذا المقطع لكي يتحدث عن نوازعه الوجدانية وهذا بأن يجعل نفسه محط اهتمام النسوة ومحور تفكيرهن وقد اعتبروا هذا المقطع فخرا،يراجع علي بن تميم ص142.

هذا التعبير كناية عن ضعف وهزال وهذا ما يسهل عملية خروجه من الحي إذ يرتدي درع

الفتاة الصغرى فشكله هو الذي يسمح بتحقيق هذا الفعل.

فقد اتخذ الراوي صيغة الحوار المشهدي ليقدم الصورة الواقعية وهذا الحوار تم بين "**أسماء**"و"**نعم**" و الذي يبدأ من البيت التاسع.

بآية ما قالت غداة لقيتها بمدفع أكنان: أهذا المشهّر

إلى غاية البيت السادس عشر.

قليل على ظهر المطية ظله سوى ما نفى عنه الرداء المحبّر

إذ تخاطبتا في صيغة حوارية للتعريف بالذات الفاعلة في هذا العمل وأن الشاب المفضل عندهن من كان يمتلك قلبا شجاعا، ويكون فارسا مغوارا مثل هذا البطل.

بعدما قدم السارد لقصته بوصف دقيق لكل من" البطل والبطلة " بدأ بوصف المعاناة التي يتكبدها البطل وهو يقصد "نعما" إذ استخدم في ذلك دلالات نفسية تعبر عن حالته من خلال المونولوج الذي دار بينه و بين نفسه،مسامرا إيّاها، وهو في حالة ترقب للقوم.

فبت رقيبا للرفاق على شفا أحاذر منهم من يطوف و أنظر

إليهم متى يستمكن النّوم منهم ولي مجلس لو لا اللبانة أوعـــر

وهو في كل ذلك يقوم بتبطيئ السرد وتكثيف الإيقاع فلم تقتصر المعاناة عليه فقط وإنما فقد مست ناقته المرافقة له في هذه المغامرة :

وباتت قلوصي في العراء ورحلها لطارق ليل أو لمن جاء معور

ليسلي نفسه مرة أخرى ويتحفنا بمنولوج أخر، والذي موضوعه التساؤل عن موضع الخباء، وكأنه لاحظ إشارة تدل على نوم القوم، ليكون البيت الموالي ما هو إلا رد فعل عن الفعل الذي قبله.

وبتّ أناجي النفس أين خباؤها وكيف لما آن من الأمر مصدر

وغاب قمير كنت أهوى غيوبه وروّح رعيان ونوّم سمـــــــر

لتبدأ مرحلة التحول والتي تكمن في التربص والترصد والانتظار، ثم تأتي بعدها المغامرة وذلك بعد نوم الجميع، أما البطل فانه يسهر إلى آخر الليل، لانه معتاد على ذلك وهو ما يظهر من وصفه للبطلة بقوله :

ووال كفاها كل شيء يهمها   فليست لأخر الليل تسهر

فنفى السهر عنها دلالة على أنه هو الذي يتكبد مشتاق السهر لأجلها لهذا صبر حتى نام الجميع لينفض النوم عن عينيه، ويتسلل إلى الخباء مغيرا في هيئته وفي مشيته التي تشبه مشية الحباب. فدقّة الوصف هذه والحوار الداخلي السابق عملا على تبطئ السرد، "إذا اهتم بذكر التفاصيل دون إهمال ذكر الأحداث الأساسية، غير أن التفصيل في صغائر الأمور جعل من السرد يمشي على بوتيرة تتسارع مرة وتتباطأ مرة أخرى فمثلا في حالة ما قبل الدخول إلى الخباء :كان الزمن يسير بتباطؤ شديد، فبعد وصف الشخصيتين انتقل إلى وصف شوقه ليصل إلى الترقب الذي امتد سبعة أبيات كاملة ليكون اللقاء عبارة عن حوار ووصف لليلته هذه وكيف أنه لم يشعر بالوقت لقصرها غير أن الوصف الذي جاء به كان في بادئ الأمر وصفا حركيا إذ يقول :

فحييت إذا فاجأتها،تولـــــــــــهت: وكادت بمخفوض التحية تجهر

وقالت وعضت على البنان:فضحتني   وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسر

فالتقنيات المستخدمة في هذه القصة تنوعت بين الحوار والوصف واسترجاع الأحداث و الموازنة الزمنية بين فترة اللقاء وفترة الخروج.وخاصة قوله:

هنيئا لأهل العامرية شرها اللـــــــــــــــذيذ وريّاها الذي أتذكـــــــــــــر

فما تذكر البطل من هذا اللقاء سوى النشر والري ولم يتذكر المخاطر التي ألمت به على الرغم من أنه قفز على مرحلة اللقاء قفزا ملفتا لانتباه القارئ، ليسترجع شيء من ذلك اللقاء.

أما الزمن أثناء مرحلة الترقب فقد كان متساويا مع زمن الحادثة الواقعية أي المساحة الزمنية متساوية. فالقارئ عاش مع الراوي تلك الحالة، وأيضا عاش معه اللقاء ولكن بتسارع كبير جدا تجسد في بيت واحد فقط.

فبت قرير العين أعطيت حاجتي   أقبل فاها الخلاء وأكثر

فقد استعمل تقنية اللقطة التي يبقى أثرها في الذهن مدة طويلة لينتقل إلى وصف ليلة بعدها يتفاجئ القارئ بالإصباح الذي يكون لفضح عمل كل من الشخصين ويعود الزمن للتباطؤ مرة أخرى أي مرحلة البحث عن حل، وهذا عن طريق الحوار الذي لعب الدور الكبير في تبطئ السرد، فقد بدأ بوصف حالة شخصية الفتاة من أثر الصدمة إذ أصبح وجهها

كئيبا ليست فيه قطرة دم واحدة، تذرف الدموع، ترتاع من الخوف، لتلجأ للبحث عن حل وهو الحيلة بدل العنف والمواجهة, وبما أن السرد هنا هو سرد ذاتي فقد سيطرت التسجيلية والابتعاد نوعا ما عن الخيال، فالراوي يقدم الوصف للأختين على الرغم من أن الوقت لا يتناسب مع ذلك لكون البطل في وضعية حقيقية وهو يهتم بوصف كساء الفتاتين ويحدد سن أحدهما، فالسرد رجع للتساوي مرة أخرى في هذه المرحلة إذ مزج الراوي بين السرد والوصف والحوار بكميات متساوية الحجم كما وكيفا. فالترتيب السردي للقصة الغرامية يتدرج بحسب قرب الحكاية من التسجيلية والواقعية فيكون الزمن الذاتي الموضوعي ثم الاسترجاعي "والذاتي أقل تطور وتعقيد لأنه الأقرب إلى التسجيل الذاتي التجربة إذ كلما اتسع مجال الخيال أمام الراوي، كان لزاما عليه استعمال تقنية أكثر تعقيدا"[1]

فزمن القصة هو زمن استرجاعي إذ الاستهلال كان عبارة عن صوت البطل الذي تماهى مع الراوي فكان هناك توالي لأفعال ماضية في معظمها (بت، أعجبها، رأت، قالت) وخاصة في المقطع الخاص باللقاء إذ أن البطل يتذكر القصة التي حدثت في ليلة " ذي دوران" حيث فبقيت في خياله مثل الحلم الجميل الذي أراد أن يشاركه القارئ فيه، فعاد إلى الزمان الأول قبل اللقاء بعدها ذكر تفاصيل اللقاء لينتقل إلى الخروج من الخباء والحي. حيث خضع الترتيب لنوع من الخلخلة غير العنيفة فرتبت الأحداث وفق خضوعها للزمن الميقاتي (الليل) فجاءت الأحداث وفق متتالية الزمن الليلي فابتدأت المغامرة بحلول الظلام إلى غاية انبثاق الصبح أي مدة المغامرة كانت أثناء فترة نوم الناس. إلا أن الأحداث تواصلت إلى غاية صباح اليوم الموالي والتي ترجمت بعملية الخروج من الخباء ومن الحي أي الدخول بهيئة والخروج بأخرى، فالدخول كان في غفلة منهم والخروج على مرأى الجميع إذ لم يتعرف عليه أحد فاقتربت الأحداث من الواقعية والتسجيلية.

[1] ناهضة عبد الستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003 ، ص208.

المدة : وردت أحداث ليلة " **ذي دوران** " في خمس وسبعين بيتا شعريا. ونتناول الآن مدى اتساع هذه الأبيات لاحتواء السرد والوقائع إذ تتحدد لدينا أربع حركات سردية وهي :

أ) **القفز :** ففيه يكتفي الراوي بذكر عدد السنوات أو الأشهر التي مرت دون ذكر الأحداث فيكون الحدث طويل والقول موجز ونلاحظ في هذه القصيدة قفزا في قوله :

فبت قرير العين أعطيت حاجتي   أقبل فاها في الخلاء وأكثـــر

فيا لك من ليل تقاصر طولـــــه   وما كان ليلي قبل ذلك يقصر

وأيضا قوله :

فلما تقضى الليل إلا أقلــــــــه   وكادت توالي نجمة تتغــور

أشارت بأن الحي قد حان منهم   هبوب ولكن موعد لك عزور

إن انقضاء الليل لم يكن منه إلا الإشارة بوقت الاستيقاظ وضرب الموعد، وكأنه يقفز على الأحداث وهذا راجع لطبيعة الشعر الذي يعتمد على التلميح دون التصريح.

ب)- **الاستراحة:** وتظهر في حضور الوصف دون ذكر الوقائع كأن الراوي يقوم باستراحة.على مستوى زمن الوقائع ليطيل على مستوى القص. ومن دلك قوله أثناء التعريف بشخصية البطل "أبا الخطاب " و"نعم ". والمقطع الذي تناول فيه وصف المشاعر والأحاسيس التي انتابت البطل وأدت إلى القيام بهذه المغامرة .

إنّ الوصف كان وصفا داخليا ، مع وجود الوصف الخارجي الذي تناول فيه البطل التعريف بشخصيات القصة "نعم "والأختين وذكر نوع اللباس الذي يرتدى في ذلك العصر ،كما تطرق إلى وصف الناقة المرافقة التي عانت مشاق السفر،وتعرضها للمخاطر ،مع عرض بعض جوانب الحدث . على الرغم من ذلك فان الحدث لا تتوقف حركيته في بعض المقاطع الوصفية ،بينما تتعدم في الأخرى وخاصة في قوله :

فيالك من ملهى هناك ومجلس   لنا لم يكدّره علينا مكـــــدّر[1]

إلى غاية

وترنو بعينها كما رنـــــــــا   إلى ظبية وسط الخميلة جؤذر

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان ،ص 93-94

فهذا الوصف أدى وظيفة جمالية ،حيث عرف بالشخصيات وقدّمها للقارئ مع تقديم الجو العام للقصة (وصف الزمان والمكان).

ج)- المشهد: وهذه الحركة تختص بالحوار بنوعيه (الخارجي ،والداخلي)،فهنا يغيب الراوي ويفسح المجال للأصوات للتعبير عن آرائها وعن مشاغلها الخاصة ،فيتعادل زمن الوقائع مع زمن الخطاب ،على الرغم من أن الحوار ساهم في سير أحداث القصة و"كأن القص مشهد تصغي إليه ،وهو يجري في حوار بين شخصيتين "[1].وهذا ما نجده في الحوار الممتد من البيت الثالث والأربعين إلى البيت الثامن والخمسين:

فلما رأت من تنبّه منهــم وإيقاظهم فقالت :أشر كيف تأمــــــر [2]

إلى غاية :

لعلهما أن تطلبا لك مخرجا وأن ترحبا سربا بما كنت أحصر

فقد تعددت أطراف الحوار هنا فالمقطع الحواري الأول دار بين البطل " **أبي الخطاب** و **نعم** " والمأزق الذي وقعا فيه، وموضوع الاستشارة التي تنجيهما وتكون هي الحل إذ نلاحظ وجود اقتراحين لهذه المعادلة فحل مرفوض والحل الثاني يعتبر حلا سلميا مقبولا، ويتجلى هذا الحل في المقطع الحواري الذي دار بين نعم والأختين لتقترح الصغرى تقديم المطرف والدرع ليكونا بمثابة الأداة السحرية من منظور" **فلادمير بروب** "، إذ ساهم هذا الحوار في نسج الحبكة وسير الأحداث. كما لا يفوتنا أن التنبيه إلى أنه تم تقديم الشخصية الفاعلة **أبي الخطاب** عن طريق الحوار الذي جرى بين " **نعم وأسماء** " وكان ذلك في البيت العاشر إذ يقول :

فقي فانظري أسماء هل تعرفينه أهذا المغـــــيري الذي كان يذكر[3]

كما أن الحوار الداخلي لعب دورا كبيرا في سير الأحداث وتطور الحبكة التي انتقلت من التعقيد إلى الحل لما عرض البطل خباء البطلة " **نعم** ".

وبت أناجي النفس أين خباؤها وكيف لما آتي من الأمر مصدر[4]

---

(1) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي ، ص82.

(2) عمر بن أبي ربيعة : الديوان ، ص 97.

(3) عمر بن أبي ربيعة : الديوان ، ص 97.

(4) المصدر نفسه ، ص 98.

يمكن أن نعتبر الرائية قائمة على الحوار بنوعيه مع سيطرة الحوار الخارجي، لاقترابها من المسرح إذ تعد مسرحية شعرية مع هذا لا ننفي وجود السرد والوصف إنما نجد هناك تساوي في استعمال هذه التقنيات.

مع العلم أن زمن القصة تساوى مع زمن السرد و ذلك لتوافر تقنية الحوار.

د) الإيجاز أو القطع: هو تجاوز بعض المراحل في القصة أي عدم ذكر التفاصيل ولا حتى الإشارة إليها وقد " يكون محددا، أو غير محدد وقد يكون ضمنيا أو مصرحا به " (1)

ويكون فيه زمن الخطاب أقصر من زمن الوقائع، ويتجسد في هذه القصيدة في اختزال مجريات اللقاء أي إيجاز ما جرى في تلك اللحظة، وهي من الأمور غير المستحبة الذكر. إذ تجاوز جميع المراحل ماعدا مرحلة الدخول، وهذا بذكر طلوع الفجر وبروز معضلة كيفية الخروج من الخباء والحي ككل دون أن ينتبه له أحد، كما أجاز مجريات عملية التنكر التي قام بها. ونجده في قوله :

فكان مجني دون من كنت أتقي   ثلاث شخوص كاعبان ومعصر(2)

كما نلاحظ إيجازا في أحداث الإياب فلم يذكر الشاعر أي تمفصل من مفاصل رحلة الذهاب ما عدا قوله :

وباتت قلوصي بالعراء ورحلها   لطارق ليل أو لمن جاء معور(3)

فالراوي قام بإيجاز بعض الأحداث ولكنه أسهب في ذكر الدقائق فوجه اهتمامه نحو ذكر التفاصيل وصغائر الأمور فالسرد عنده " يظل مشغولا بالتفاصيل التي تحيط بالحدث على خلاف سرد القدامى الذي يكون مكثفا بحيث ينتهي الحدث في أبيات قليلة ليبدأ حدث آخر، أي أن القصة عنده تستغرق القصيدة كاملة " (4)

3 – التواتر : يتحدد هذا الأخير بالنظر في العلاقة بينما يتكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة أخرى.

إن التواتر السائد في هذه القصيدة القصصية هو رواية الأحداث التي جرت مرة واحدة بأساليب متكررة وهذا ما نجده في قوله :

(1) جيرار جينيت : خطاب الحكاية ص 55.

(2) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 98.

(3) المصدر نفسه، ص 96.

(4) علي بن تميم : السرد والظاهرة الدرامية، ص 143.

فبت رقيبا للرفاق على شفـــا — أحاذر منهم من يطوف وأنظر
وباتت قلوصي بالعراء ورحلها — لطارق ليل أو لمن جاء معور
وبت أناجي النفس أين خباؤها — وكيف لما آتي من الأمر مصدر ؟
فبت قرير العين أعطيت حاجتي — أقبل فاها في الخلاء وأكثـــر

وأيضا ما نجده في قوله :

قامت كئيبا ليس في وجهها دم — من الحزن تذري عبرة تتحــدر
فقامت إليها حرتان عليهمـــا — كساءان من خز دمسق وأخضر
يقوم فيمشي بيننا متنكــــرا — فلا سرنا يفشو، ولا هو يظهــر
وقمت إلى عنس تخون نيتهــا — سرى الليل حتى لحمها متحشر
فقمت إلى مغلاة أرض كأنهــا — إذا التفتت مجنونة حين تنظـر

إن الراوي يلجأ إلى هذا التغيير لتأكيد الأحداث التي جرت في تلك الليلة إذ نجده مهتما بذكر التفاصيل التي جرت في "**ذي دوران**" من حالة ترقب وانتظار إلى موعد اللقاء فعلى الرغم من عدم ذكر " **طوال الليل** " إلا أن الأحداث كان ميقاتها ليلا فالتغيير الجديد يكون " **طيلة هذه الليلة بت رقيبا للرفاق وبت أناجي النفس، وبت قرير العين** " كما أن فعل القيام حدث في تلك الليلة ومنه لجأ إلى التعديل اللغوي أو إلى اختيار الصيغة الأسلوبية التي تمكنه من توخي الإفادة أي أن هذا التكرار ما هو إلا ميزة أسلوبية أدى وظيفة التأكيد والإلحاح على ما وقع، " وكأن الراوي مسكون بفعل يعاوده فيشير إليه بأكثر من عبارة أو أكثر من صياغة"[1] ، فهذا الفعل أي فعلا المبيت والقيام هما بؤرتين محوريتين في بنية العمل القصصي وذلك لقيام القصة على موضوع اللقاء الذي جرى ليلا فيتطلب الفعل " **بات** " بينما فعل الخروج يستلزم فعل " **قام** " الذين يدل على التأهب والاستعداد لأي طارئ، وهذا ما يجعلنا في مرحلة التقويم النهائي أي مرحلة البحث عن الدلالة لهذا " أدرجت نقطة التواتر في الأسلوب وليس في الزمن " [2] أي أنه شكل أسلوبي يختاره الراوي لتقديم قصته.

II – هيئة القص :

---

(1) حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص 57.
(2) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي، ص 87.

إن حضور الراوي بعد قراءة القصيدة والتأمل في أحداثها يجعلنا نلمس أن الأحداث مروية بضمير " **أنا** " " **أهيم، زرت، يسر لي، بت، فقدت، حييت، أقبلت**، ... إلخ" إذ يقيم مسافة زمنية هي مسافة التحول والانتقال من مرحلة إلى مرحلة جديدة أي مرحلة الهيام والشوق إلى مرحلة الترقب واللقاء فالخروج، فلولا هذا الشوق الدفين الذي لا يستطيع الشاعر السيطرة عليه لما قام بهذه المغامرة، فيقوم بسردها على هذا النحو أي لا يوجد مبرر لرواية هذه الأحداث إذا انعدم دافع الشوق أو حافز الرغبة المتجسد في الحب واللجوء إلى اللقاء السري.

إذن تحقيق الرغبة النفسية للراوي " **الغريزية** " هو الذي دفع به إلى مثل هذا الفعل أي أن اللقاء أحدث تحولا على نفسيته التي كانت هائمة لا تجد حلا إلا اللقاء وإشباع تلك الرغبة إذ توفر الدافع أدى إلى توفر الحكاية أي أنه بعدما أشفى غليله وشوقه، وكيف أنه خدع أهل الحي بالدخول والخروج دون أن يحسوا به هو الدافع لرواية هذه الأحداث أيضا.

فالشاعر اتخذ من نفسه ومن مغامراته موضوع للقص فهو يحكي عن نفسه أثناء وبعد اللقاء ويحكي معاناة العاشق الولهان فهذه المغامرات شكلت عالما روائيا وهذا لوجود التقنيات(*) المعتمدة في ذلك. فتتطابق شخصية أبي الخطاب مع الراوي حتى لا انفصال بينهما.

فكان حضورها حضورا مسيرا للعمل القصصي فهو لم يكن مجرد شاهد على الأحداث و إنما متدخل في إنجازها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فمثلا في الحوار الذي جرى بين **نعم** وأختيها. فلا يمكن للراوي أن يكون مطلعا على مضمونه ولكن يعلم ما جرى بينهما بالرغم من عدم تواجده في نفس المكان، حيث اتجهت **نعم** إلى مكان أختيها [illegible] تركته وحيدا في خبائها و هذا ما يوافق قوله :

قامت كئيبا ليس في وجهها دم — من الحزن تذري عبرة تتحـــدر

فقامت إليها حرتان عليهمـــــا — كساءان من خز دمسق وأخضر

والدليل على اختلاف مكان التواجد هو قوله :

(*) هذه التقنيات هي السرد، الوصف والحوار وغيرها من الأمور التقنية المتعلقة بالسرد.

فأقبلتا، فارتاعتا، ثم قالتـــــا: أقلي عليك اللوم فالخطب أيسر[1]

فالفعل " أقبلتا " يدل على أنهما لم تكونا موجودتين في المكان ذاته مع **نعم**، فهو يعلم ما قالتاه على الرغم من بعد المسافة، وهو بذلك يؤكد فعل المشاورة الذي تم بين **الأختين** **ونعم** فهو راو شاهد يصف الفتاتين من ناحية السن والذكاء، فتمتاز الصغرى بذكاء دون الأختين وأيضا وصف اللباس الذي ترتديانه في قوله :

قالت لها الصغرى: سأعطيه مطرفي ودرعي، وهذا البرد إن كان يحذر

يقوم فيمشي بيننا متنكـــــــــــــــــرا فلا سرنا يفشو ولا هو يظهـــــــر

فهذه الفتاة ذكية بالفعل حيث وجدت مخرجا يتناسب وهذا الموقف الذي وقعا فيه كل من البطلة والبطل فالراوي يصف مدى نباهة الفتاة، في الوقت نفسه يقوم بتسريع السرد أي أن الفعل السردي لا يتوقف ويكون متماشيا مع الوصف،أي أنّه طبّق حيلة الفتاة مباشرة مع عدم الإشارة إلى ذلك في التركيب ،فهو راو حاضر في السرد يمنح الكلمة لكل شخصية سواء أكانت على حدة أو معا فمثلا عندما اقترحت الفتاة الحل كان الكلام على لسانها دون أختها الأخرى ولكن عند الخروج من الحي تكلمتا معا :

فلما أجزنا ساحة الحي قلن لي : أما تتقي الأعداء والليل مقمـــــر ؟

وقلن : أهذا دأبك الدهر ســــادرا أما تستحي أو ترعوي أو تفكـــــر

إذا جئت فامنح طرف عينك غيرنا لكي يحسبوا أن الهوى حيث تنظر[2]

هنا الراوي مجرد شاهد للأحداث على الرغم من وقوع الأفعال عليه، فهو مشارك في الحدث ولكن بسلبية شديدة، حيث اكتفى بنقل أقوالهن وأفعالهن دون التدخل ولو بتعليق بسيط فقام الراوي هنا بوظيفتين أولاهما تنظيم الأحداث في هذه القصة فقد كان راويا حاضرا فعالا في القصة وثانيهما شاهدا على بعض الأحداث.

نمط القص : أما في نمط القص فقد اعتمد الراوي على الأسلوب المباشر فيه حيث مارست الشخصية دورها في استقلال عن الراوي الذي كان حاضرا في السرد، فترك الحرية للشخصية لتقول كلامها وتنقل أفكارها بذاتها ولا تنتظر أن ينقل الراوي ذلك فهي

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 100.

(2) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 101.

تعبر عن ذاتها بذاتها، وتجسد ذلك من خلال الحوار الذي جرى بين الشخصيات في هذه القصة فكان كلامها متميزا عن كلامه فهي وفق ما لا يريده هو ولكن نجد أن طبيعة التفكير تتعكس في تلك الملفوظات منها قوله :

هذا الذي أطريت نعتا فلم أكن   **وعيشك أنساه إلى يوم اقبـــــر**

فقالت : نعم لا شك غير لونه   **سرى الليل يحي نصه والتهجّر**

وأيضا قوله :

وقالت : وعضت بالبنان فضحتني   **وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسر**

أريتك إذ هن عليك ألم تخـــــف ؟   **وقيت وحولي من عدوك حضر**

فهذه أساليب مباشرة تكلمت فيها الشخصية دون واسط نحوي ولكن لا نعدم وجود أساليب غير مباشرة منها قوله :

فلما تقض الليل إلا أقلـــــــــه   **وكادت توالى نجمة تتغـــــوّر**

أشارت بأن الحي قد كان منهـــم   **هبوب ولكن موعد منك عــزور**[1]

وأيضا في قوله :

فحييت إذ فاجأتها فتولهـــــت   **وكادت بمخفوض التحية تجهــر**

ولكن نجد تفاوتا في استعمال الأساليب غير المباشرة والأساليب المباشرة فالأسلوب المباشر كان كثير الحضور، فهو يسمح لشخصياته بالكلام مهما كان دورها ضئيلا.

منها قوله :

فما راعني إلا مناد: ترحّلـــــــوا   **وقد لاح معروف من الصبح أشقر**[2]

وكذلك قوله :

فقالت لأختيها : أعينا على فتـــى   **أتى زائرا والأمر للأمر أقـــــدر**

فأقبلتا، فارتاعتا، ثم قالتـــــا :   **أقلي عليك اللوم فالخطب أيســـر**[3]

(1) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص 98.

(2) المصدر نفسه، ص 100.

(3) المصدر نفسه، ص 100.

فقد ترك الجميع يتحدث بحرية ويعبر عن فكره وعمله الخاص، فحيلة النساء تتطلب ذلك الكلام الذي قالته أخت نعم الصغرى، وأيضا كلام المنادي الذي تمثل في فعل النداء للرحيل فهو من عمل المنادي الذي يقوم به كلما حلوا وارتحلوا.

فقد توقف صوت الراوي ليفسح المجال لشخصيته بالحديث في مثل قوله: "

ثم قالتا: اقلي عليك اللوم " فروى الحدث بصيغة فعل الأمر عن زمن مضى ليقع كلام الشخصية في زمن مضى "**أقبلتا وارتاعتا**" ليأتي كلام الشخصية ليشكل كلاما يقع في زمن الحاضر وبعدها الأمر في قوله " **أقلي** " وأيضا "**سأعطيه**" ليكون الخطاب موجها لنعم، لان الحوار " لا يمكن أن يكون في زمن حاضر يستوجب صيغة المضارع " [1]

إذن وظف الراوي تقنيات الأسلوب المباشر والأسلوب اللامباشر بنسب متفاوتة إلا أن الأسلوب المباشر كان هو الغالب في القصة فهو متساهل مع شخصياته، يعطيها الحرية، لتؤدي كلامها دون أي ضغط، وما وسع دائرة الأسلوب المباشر هو الحوار الذي كان كثير التواجد متماشيا مع تقنيتي السرد والوصف.



(1) ناهضة ستار : بنية السرد في القصص الصوفي ، ص 180.

المبحث الثاني

المستوى التركيبي في السرد الشعري



المستوى التركيبي في السرد الشعري:

إنّ الخطاب هو مجموع البنيات المتراصة التي تكوّن جسده ،فالنص السردي ما هو إلا خطاب له نحو خاص، وتركيب مستقل إذ توجد علاقة وطيدة بين السرد والنحو. فالنحو هو الذي يحكم إيقاع السرد ويتحكم في حركيته ،فانتظام الأفعال وفق متتالية معينة يشكل دلالة حركية خاصة لذلك الانتظام، يفهم على مستوى السرد والصيغ والمكونات الصرفية هي حجر الأساس لبنية النص التركيبية،وبما أنّ المكونات النحوية للنّص مرتبطة بالمعاني التي تطرحها فهي تشكل أساسي له علاقة بمكونات أخرى ثانوية ذات معنى له تأثير على حركة السرد،كمتتالية الجمل الاسمية أو الفعلية أو النعوت .فهذه المكونات تدرس من الناحية الصرفية والنحوية وما تؤديه من دلالة داخل النسق السردي، وكيفية بنائها وتشكلها داخل النّص وكيف يحكم السرد هذه البنية التركيبية ؟

البنية التركيبية في القصيدة :

إنّ قيام الحكاية على رواية أحداث خاصة بالذات الشاعرة ،حيث اتجهت الأفعال حسب طبيعة السرد الذي كان بضمير "أنا "،والذي تحدد من خلال البنية التركيبية أي وجود الراوي كشخصية من شخصيات القصة ،فكان الجانب النحوي هو نقطة الارتكاز التي اعتمدنا عليها في تحديد المنظور والصيغة وغيرها المقولات المتعلقة بالجانب القصصي .فقد شكلّ تضافر البنية النحوية مع البنية السردية كلّ متماسكا .فالبؤرة النحوية مدارها حول" الغدو"و "الرواح" أي التمهيد للقيام بالانتقال داخل المكان ومنه تحدد مسار الخطاب منذ البداية . وهذا ما نجده في قوله :

أمن آل نعـــم أنت غاد فمبكـــــر غداة غد أم رائـــــــح فمهجّــــــر؟

أهيم إلى نعم فلا الشمل جامــع ولا الحبل موصول ولا القلب مقصّــر[1]

فيفتتح المســـــار السردي بتقديم الشاعر لرؤيته السردية و ذلك بتحديد الفترة الزمنية للأحداث " الغدو، التبكير، التهجير"ودلالة الاستمرارية المرافقة للحالة النفسية من خلال توظيف الفعل المضارع الذي ينتمي للحركة المستمرة التي تميل إلـــى بعث الديمومة و لكن مـــا إن تصل إلى الحكاية كحدث سردي حتىّ نجد تحولا فــــي زمنية الأفعال، ففي التمهيد نجد توظيف واسع للأفعال المضارعة و أسماء الفواعل و أسماء المفاعيل مثل

---

(1) عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص 92.

: "**غاد، مبكر رائح، جامع، موصول، نافع، تصبر، يفكر يتنمر، يظهر، يفكر**"فهـــــــــذا التوظيف للاسم الفاعل ما هو إلا مشابهة هذا الأخير للفعل فهو يعمل عمل فعله و بشروطه فكان هذا التوظيف على سبيل التأكيد، أما في مرحلة اللقاء فكان توظيف الأفعـــــــــال الماضية له حظ الأسد، وخاصة إذا اقترنت بتاء الفاعل التي تعمل على إضافة " كل معطيات النص للفعل الماضـــي المتصل بالسارد" [1].

و هذا ما يؤكد حضور الذات الساردة داخل الخطاب ، كما أن تاء التأنيث الخاصة بالبطلة كان لها حضورا قويا، وهي متصلة بالفعل الماضي مثـــل : "**أطريت، فقالت، رأت، أعجبها، باتت، وبت، أتى، دل، عضت، كانت** " وهذا الاتصال أضفى نوعا من التعريف وتحديد لهيئة الفعل و صاحبه : مثل :

- **جشمني السري.**
- **فبت رقيبا.**
- **وبت أناجي النفس.**
- **خفضّ عني الصوت.**
- **فحيّيت إذ فاجأتها.**
- **فبت قرير العين.**

فالأفعال الماضية التي اتصلت بها تاء المتحرك في معظمها أفعال متعدية، أدت وظيفة الإخبار في بداية القصة، لتتحول إلى أفعال مضارعة تعمل على التقاط المشاهد المختلفة داخل الفضاء القصصي، فنرى مراوحة بين الأفعال الماضية والمضارعة فتوجد هذه المراوحة في بيت واحد مثل :

فقلت لها بل قادني الشوق و الهوى اليك وما نفس من الناس تشعر[2]

فالملاحظ هو غلبة الأفعال التي قام بها البطل، فكل فعل ماض يعمل عمل المسند إليه للجملة التي يمثلها، حيث أدت الأفعال دلالة الحركية التي أنجزها البطل، فأثناء وصف الشوق و الحنين أستعمل الأفعال المضارعة.والأسماء التي دلت على طبيعة التجربة في النص بينما أثناء اللقاء والخروج وظفت الأفعال الماضية التي دلت على حركية دائبة لدى

(1) محمد زيدان : البنية السردية للنص ص 259.

(2) عمر ابن ربعة : الديوان ص 97.

البطل، فمن حالة الترقب ثم الدخول إلى الخباء و إجراء الحوار ثم الانتقال إلى وصف الأختين، بعدها الخروج من الخباء والحي ككل، لينتقل إلى المغامرة التي جرت مع الناقة, إذن هناك أفعال سردية وأفعال لسانية.

فالمكون هنا مكون حركي في معظمه، ذلك أن حركية السرد تتحدد بحركية الفعل الذي يقدمه البطل أو عمل المسند إليه في النص،أما باقي المكونات النحوية والصرفية فقد حددت لنا طبيعة الفعل السردي و نوعه إذن بتجسد النص في أفعال الحركة التي ساهمت في بناء الإطار العام لتشكل روح التركيب السردي. لينتج عنه اتساق في أزمنة الفعل المضارع، مما يخلق اتساقا آخر على مستوى الفعل السردي، بينما شكل الفعل الماضي الذي اتصلت به تاء الفاعل لاحقة للفعل المضارع، لهذا يمكن القول أن قصة " **ذي دوران** " ما هي إلا لاحقة سردية استعملها السارد كاستذكار لهذه الليلة، فمثل الفعل الماضي جوهر التركيب وفي هذا المستوى تم تحويل المعنى فبعد تصوير مشاعر البطل و لحظات الشوق التي انتابته إلى نقل الأحداث ووصف حركية اللقاء الذي جرى بينهما، موظفا ما يقارب مئة وتسع و عشرين فعلا ما بين الأفعال الماضية و المضارعة بكل أنواعها (منصوبة و المرفوعة و المجزومة)، وهو ما يدفع إلى تكييف الفعل المضارع أثناء عملية الوصف و السرد وتصوير المشاهد. في حين رشحت الأفعال الماضية للإنجاز الأفعال السردية وبعض المقاطع الحوارية، إذ تفوق نسبة حضورها التي فاقت نسبة حضور الأسماء والأفعال المضارعة، أي الجمع بين الحركية و الاستمرارية في الفعل وهذا ما خلق سرعة السرد في بعض المقاطع فنجد مثلا : تدفق أربع أفعال ماضية في الصدر وأخرى مضارعة في العجز لنحصل على متتالية من الأفعال بعدها مباشرة متتالية من الأسماء، فينتج تسريع للأحداث عند توظيف الأفعال،وتبطئ السرد أثناء توظيف الأسماء على الرغم من أن سرعة السرد لم تتباطىء كثيرا لأن معظم الأسماء الموظفة هي أسماء أفعال وهي أسماء تحوي حركية في طياتها مثل : " **مدافع، مؤمّر، ميسور، المتكبر مناد، معروف، سادرا** "، و ينتج التبطيء لأن السارد يدخل في مرحلة تصوير المشاهد ووصف للأحداث، فالأفعال تضيف لمسة التحول على مستوى الفعل السردي ، مع العلم أنه لا يمكن الفصل بأي حال من الأحوال بين الأفعال في الزمنين،فالماضية

تصور حركة الذات وأقوالها بينما المضارعة تحمل على وصف هيئة البطل والجو العام للقصة.

وحركية الأفعال لها دور مهم في تشكل الأصوات السردية فالنتيجة استلزامية أي بتعدد المستويات الفكرية تتعدد الأصوات السردية المتواجدة في القصة.

فنقطة التحول النحوي في النص تكمن في البيت.

وليلة ذي دوران جشمني السرى　　　وقد يجشم الهول المحب المغرر[1]

فبتحول الأفعال من زمن المضارع إلى زمن الماضي، فالجملة الفعلية " جشمني السرى " بنيت عليها باقي الأحداث ففعل الانتقال من موضع إلى موضع آخر كان حدثا سرديا أو ما يعرف بوظيفة الانتقال عند " **فلادمير بروب** " رافقها انتقال في الأحداث وتحول من وضعية إلى وضعية أخرى، فكل فعل سردي يلي هذه المرحلة يرتكز أساسا على الجملة الفعلية السابقة نحويا ودلاليا ،وتوضع كل التراكيب الفرعية في إطار التركيب الحكائي وتسيطر عملية الإخبار على النص فقوله : "جشمني السرى " أي "كلفني السير ليلا" والوصول إلى "**ذي دوران**" يتطلب الأفعال التي تلي هذه العملية الأولى الأساسية .ليخبر عن نفسه وعن ناقته التي تركت في الخلاء .

والأفعال لم تؤد العمل منعزلة عن باقي العناصر المكونة للجملة و خاصة حروف العطف والإضافات التي لعبت دورا كبيرا، و هو المشاركة في النص مثل :

فدلّ عليهـــــا القلب ريّا عرفتها　　　لها، وهوى النفس الذي كاد يظهر

فلمّا فقدت الصوت منهم وأطفئت　　　مصابيح شبت بالعشاء وأنـــــــور[2]

فقد عملت " الفاء " و " الواو " على ربط الأحداث بعضها البعض وفق سلسلة زمنية معينة "فالفاء"تفيد التعقيب أي توالي الأحداث منطقيا وزمنيا، فكان وقوع فعل ما نتيجة لفعل سابق له. بينما عملت الواو على المشاركة في الفعل الواحد و الربط بين الأفعال ممثلا قوله :

قالت وعضت بالبنان :فضحتني　　　و أنت امرؤ ميسور أمرك أعسر[3]

(1) عمر ابن أبي ربيعة: الديوان، ص 96.

(2) المصدر نفسه ص 94.

(3) المصدر نفسه ص 96.

والواو الحالية بيّنت الفعل الذي قام به البطل بينما الواو الأخرى ربطت الشطر الأول بالشطر الثاني. كما أننا نلحظ تداعي في التركيب ينتج عنه تداعي المقام ،لهذا كان المقام السردي هو المتحكم في البنية النحوية و الصرفية معا ، فقد تحكم في تشكيليه و تحديد سياقه ، فنجد الحالة التي نتج عنها فعل الأمر " أقلي" دلاليا في النص جعلت طبيعة هذا التداعي مركزا لحركة النص فالمكون الأساسي للجملة " **أقلي عليك اللوم فالخطب أيسر**"يميل إلى درجة تشكيل تركيب بالحالة الخطابية الغائبة.فالمراحل التي تلي هذا الفعل ما هي إلا وحدات فرعية عنه منها :

- **سأعطيه مطرفي و درعي وهذا البرد إن كان يحذر؟**
- **تقوم قيمتي بيننا متنكـــــــــــــــرا.**
- **فلا سرنا يفشو و لا هو يظهـــــــــــر.**

إذن فهذه التراكيب ما هي إلا تبرير لفعل الإقلال من التوتر و القلق الذين أصابـــــا هذه الفتاة فاستعمل الالتفات من المفرد إلى الجماعة بحيث أن الحماية تشمل الجميع وهذا لدخول الفتاتين في حفظ هذا السر الذي حمّلته لهما أختاهما ، كما تخلو الجمل الفعلية من المفعول به في بعض الأحيان خاصة في مرحلة اللقاء لأن وجوده يمثل امتدادا قويا للمعنى . ثم انقسام التراكيب إلى جمل فعلية والتي انتمت إلى الذات الساردة والأفعال التي يقوم بها كل البطل و البطلة .بينما أدت الجمل الاسمية دور أداة التعريف لمجريات القصة ،لذا يكون استعمال الأسماء متعادلا كمياً مع الأفعال، وهذا لتحكم الحكاية في تشكيل التراكيب النحوية التابعة لها ، وهذه التراكيب تتحكم بدورها في الآليات المنتجة للسرد [1].

وما إن يتجه السارد إلى وصف مشهد معين نجد توظيفا للجمل الاسمية، بكل أنواعها مع وجود حروف المعاني، أو توافر القرائن اللفظية وتنتج الدلالة من خلال اجتماع المفردات الوصفية وتضافرها مع تقنيتي السرد والحوار. والملاحظ أيضا وتوظيف الاستفهام في هذه القصيدة الذي أدى عدة وظائف داخل هذا النص وهو ما يتجلى في قوله :

---

(1) محمد زيدان : البنية السردية، ص269

أمن آل نعم أنت غاد فمبــكر غداة غد أم رائح فمهــجّر ؟[1]

وأيضا قولـــه:

بآية ما قالت غداة لقيتـــهـــــــا بمدفع أكنـــان :أهذا المشّهـــــر ؟

قفي فانظري -أسماء- هل تعرفينه أهذا المغيري الذي كان يذكـــــر ؟

أهذا الذي أطريت نعتا فلـــــم أكن وعشك أنساه إلى يوم أقـــــبر ؟ [2]

وأيضاقوله:

وبت أناجي النفس أين خباؤهـــــا وكيف لما آتي من الأمر مصــدر؟[3]

وأيضا قولـــــــه :

أريتك إذ هنّا عليك آلم تـــــــتق وقيت وحولي من عدوّك حضّــر؟[4]

فو الله ما أدري :أتعجيل حاجـــــة سرت بك أم قد نام من كنت تحذر؟[5]

وأيــضـــا :

فقالت :

أتحقيقا لما قـــــال كاشـــــــح علينا، وتصديقا لما كان يؤثــر؟[6]

وأيــضا :

فلما أجزنا ساحة الحي قلن لي أمــــا تتقي الأعداء و الليل مقمر؟

وقلن :أهذا دأبك الدهر سادرا ؟ أما تستحي أو ترعوي أتفكـــر ؟[7]

فأسلوب الاستفهام هذا جاء متعددا في كل مرة ,فكل مرة يسرد على لسان شخصية من شخصيات القصة وقد شكل لب الحوار المبثوث في الخطاب "و الاستفهام عند



(1) عمر أبي ربيعة : الديوان، ص 92
(2) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، 93,
(3) المصدر نفسه : ص 95
(4) المصدر نفسه : ص 96
(5) المصدر نفسه : ص 97
(6) المصدر نفسه : ص 99
(7) المصدر نفسه : ص 100

عمر آبي ربيعة له عدة مميزات أبرازها الاقتصاد اللغوي عن طريق الحذف "[1] وهذا الحذف لتأكيد المعنى فقد حذفت الحرف في هذا البيت.

أريتك إذ هنّا عليك آلم تخف وقيت و حولي من عدوّك حضّـــــر

إنّ أصل العبارة "أرأيتك" ؟ و هذا الحذف خاص بهذا الفعل .

و هو بمعنى "أخبرني" و جاء الحذف مراعيا لخدمة الإيقاع في هذه القصيدة

كما أن الاستفهام أدى معاني بلاغية في النّص منها التعجب والإنكار والتوبيخ ، الإنكار مع النفي فنجد في قوله :

فقالت :أتحقيقا لما قال كاشح علينا وتصديقا لما كان يؤثــر[2]

فهي تنكر عليه أن يحقق ما يقوله الأعداء ،وما يتناوله الوشاة ويذيعونه حوله وتتعجب أن يكون ذلك منه ،ويرد الإنكار هنا بواسطة الهمزة "أتحقيقا " ومن المعاني أيضا التمني الذي ورد في قوله :

أمـــــن آل نعم أنت غاد فمبكر غداة غـــد أم رائح فمهجر ؟[3]

إذ يتمنى أن يزور نعم ويلّم بها ، ليبرئ جسمه من هذا الشوق القاتل إذ يعتزم الرحيل باكرا لهذا اللقاء .

أماهذه الجمل الاستفهامية :**(أهذا المشهر ؟ أهذا المغيريّ؟أهذا الذي أطريت نعتا ؟)** نجد أنها أساليب استفهامية إنكارية لم يرد منها الإجابة بل وظفت تأكيدا للأمر ليحصل فيما.والسؤال كان عن الهيئة التي أصابها التغيير بفعل الزمن البعيد عن المحبوب ،وجاءت هذه الأسئلة دفعة واحدة لوجود البس الذي وقع لها، فهي تريد البحث عن إجابة لهذا اللبس ورفعه،لتأتي الإجابة تأكيدية. وأما من الناحية السردية فقد كان هذا الاستفهام عبارة عن تعريف بالشخصية الفاعلة في القصة .

كما أن الإضافات عملت على تحديد الموصفات،فكانت مساندة لعنصر الوصف و أدت إلى تسريده في هذه القصة وصوّرت جوانب متعددة من الفضاء الخاص[4]،وذلك في **"أخا سفر ،جواب أرض ،ظهر المطية ،ظلّ غرفة،آخر الليل ،طارق ليل ،هوى النفس**

(1) الطاهر قطبي : أسلوب الاستفهام في ديوان عمر بن أبي ربيعة:ديوان المطبوعات الجامعية 1990 ص11

(2) عمر بن أبي ربيعة : الديوان ص 99

(3) المصدر نفسه ص 92

(4) ينظر ،محمد ناصر العجمي ،الخطاب الوصفي ص 277

،**ذكي المسك** ،**نقيّ الثنايا** ،**أهل العامرية** ،**بقية لوح** "،حيث كانت وسيلة النقل المستعملة هي الناقة التي وردت أوصافها في القصيدة فهي نشيطة في سيرها، تخاطر بحياتها من أجل الماء، مع ذكر مواصفات المحبوبة بقوله: **نقي الثنايا، ذكي المسك.**

فأثناء الانتقال من السرد إلى الوصف يستعمل الشاعر عناصر الشبه الجملة (مضاف والمضاف إليه) وهذا لتخصيص الفعل ونسبته لشيء معين فالإضافة في الأبيات الأولى عملت على تخصيص فعل السفر والتجوال للبطل لذا عمل الشاعر على تأكيدها بالإضافات وعطف بعضها على بعض :

أخا سفر، جوّاب أرض، تقاذفت ... به فلوات فهو أشعث أغبـــــر

قليل على ظهر المطية ظلّــــــه ... إلا ما نفى عنه الرداء المحبّــر[1]

فتتوقف حركة السرد أثناء عملية الوصف الذي جاء في هذا النص على شكل شبه جملة دعمت الجمل الاسمية التي جاءت كعنصر وصفي بالإضافة للجمل الفعلية، التي أدت دور المحرك الديناميكي كعنصر سردي، فالمراوحة هنا بين هذه العناصر جعلت تقنيات القص الثلاث متساوية الحضور.

أما بعض الملفوظات فكانت بمثابة الروابط اللغوية مثل: الظروف (مكان وزمان) حروف العطف، فهي دلائل مهمة لبنية النص وتنظيمه المنطقي، "إنها كلمات المفاصل رغم أنها لا تقدم شيئا على صعيد المضمون الخاص ولكنها تقدم كمؤشرات على العلاقات الموجودة بين الأطروحات أو المفاهيم ويمكننا تسهيل التصور الإجمالي للنص"[2] ولهذا لا يمكن إهمال دور حروف المعاني المبثوثة في ثنايا هذه الأبيات إذ ساعدت على خلق التوازي الكمي الذي أدى بدوره إلى اتساق تركيبي فالجمل السردية كان تركيبها على النحو التالي :

فعل + فاعل + ضمير وقليلا ما نجده مفعولا به وهذا لنقص التعدية في النص.

أما تركيب الجمل الغنائية فيكون كالتالي :

---

(1) عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص94.

(2) محمد زيدان :البنية السردية في النص الشعري، ص270.

حرف عطف + مضاف + مضاف إليه + باقي العناصر (المضاف يتعلق بالشخصية أو الفضاء).

ومن هنا يمكننا القول إن التركيب النحوي أدى وظائف أساسية في بناء التركيب السردي ولا يمكن إغفال دور الجانب النحوي في هذا العمل.

وقد أدت الجمل الفعلية إلى تسريع السرد وحركيته، بينما أدت الجمل الاسمية وأشباه الجمل إلى تعطيل السرد من خلال الحوار والوصف بكل أنواعهما، كما ساهمت في التعريف بشخصيات القصة وأمكنتها. أما الروابط المعنوية للنص لم توضع للفنية أو الجمالية إنما أدت دور الرابط بين الأحداث السردية وخلق التوازي في النص الذي نتج عنه التوازي الإيقاعي. كما نجد أن الأفعال والأسماء المشكلة للقافية تؤدي في دلالتها معنى الهيئة والوصف.

إن تضافر الأفعال والعلاقات الصرفية والمفاعيل والنعوت مثل : " **أغبر، التهجر، يتغير، معور، أوعر، حضّر**، ...إلخ " كانت له دلالات الوحدات السردية سواء أكانت هذه الوحدات فعلية أو اسمية فارتبط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا يجعل منها جملا شعرية واحدة مشكلة بطرق مختلفة على مستوى التركيب النحوي والمجازي التصويري من خلال الصور التي تساهم في تكثيف الدلالة وتنقيعها.



المستوى المجازي (البنية البلاغية) :

يعكس استعمال الصور المجازية دلالات عميقة ناتجة عن البنية السطحية فمن خلال توظيفها داخل النص السرد شعري، فنجدها تتمحور حول البنية العميقة التي لا تكاد تعكسها البنية السطحية حيث عمل على تنشيط الحواس وإلهابها حتى تتم عملية الأداء النصي جيدا في مواجهة الوجود "[1]. فالقيمة التي تحملها الصورة في النص من معنى لا تتجلى في المعنى المحسوس أو الذهني فحسب، بل تتجلى أيضا في استعمال اللغة العادية كصورة من صور تغيير إيقاع الواقع بإيقاع الإبداع، فكان واقعا أغنى من وقائع العالم الحقيقية.

ولذا فالصورة ما هي إلا "علاقة لغوية يستخدمها الشاعر في الكلمة الواحدة، أو بين الكلمات بتغيير مواضع الإسناد الدلالي فتخرج العلاقة اللغوية عن استخدامها المعجمي والمألوف إلى الاستخدام المجازي وتكتسب دلالات متجددة "[2] وهذا من خلال الوظيفة المسندة إلى الصورة الشعرية التي تكون وفق رؤية الشاعر الجمالية إذ تعمل على توجيه العمل الشعري، فالصورة داخل النص الشعري لها تشكل خاص من ناحيتي والإيقاع فهي لا تؤدي وظيفتها منعزلة عن النسق الذي وجدت فيه.

وبما أن الشعر المدروس من النماذج القديمة التي كان بناء الصورة فيه قائما على عناصر البيان العربي وهي التشبيه، الاستعارة بنوعيها والكناية والمجاز المرسل على الرغم من أن لغة الشاعر اقتربت من العامية فإن هذا ما جعلها تعتبر عنصرا بلاغيا في حد ذاته.

أ) – التشبيه:

لقد كان حضور التشبيه كصورة بلاغية قليل الوجود مقارنة مع باقي الصور فلم يتعدَّ كصورة تسع مرّات في هذه القصيدة، وقد جاء في معظمه تشبيه مرسل مفصل مع وجود بعض التشابيه البليغة وهذا لتقريب الصورة للقارئ عن طريق تشبيه شيء معنوي بشيء محسوس وأغلب ما نجده أن الشاعر كانت تشابيهه حسية كقوله :

وخفض عني الصوت أقلبت مشية الحباب وشخصي خشية الحي أزور

---

[1] ينظر : محمد زيدان : البنية السردية في النص الشعري، ص 346.

[2] ينظر : مدحت الجيّار : مسرح شوقي الشعري، دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص، دار المعارف مصر، ط 1، 1993، ص

فالتشبيه هنا تشبيه بليغ إلا أن الصورة كانت حسية صور فيها بدقة متناهية نوع المشي الذي استعمله أثناء الدخول إلى الخباء، فعمل على تهيئة ذهن القارئ لتصور هذه المشية فحذف وجه الشبه الذي ساهم في إعطاء بعد دلالي لهذا التشبيه أي أنه لا يظهر للعيان إنما متخفيا لكي لا ينكشف أمره أما التشبيه التام الذي ورد في قوله :

يمج ذكي المسك منها مقبل نقي الثنايا ذو غروب مؤشر

تراه إذا ما افتر عنه كأنه حصى برد أو أقحوان منوّر[1]

حيث شبه الأسنان بالبرد لبياضها والأقحوان فوجدت كلا من أداة التشبيه والمشبه والمشبه به، فوجه الشبه هو ذاك النور الساطع من أسنانها، إذن كل الأركان متوفرة وهو تشبيه حسي فركناه حسيان (الأسنان + البرد والأقحوان)، وهذا ما أنتج صورة حسية بصرية عملت على تقديم الوصف وكأن عين الشاعر عين كاشفة فاحصة وهذه الصفات للأسنان تعد سمة من سمات الجمال عند الشعراء فتستحب المرأة البيضاء البشرتوالأسنان لذا تشبهها العرب بالأقحوان في معظم أشعارها [2]، فهذه المواصفات تكتلّت مع بعضها البعض لتشكل صورة بصرية تجعل القارئ يتأمل هذا الجمال الطبيعي للمرأة. ويواصل الشاعر وصف البطلة بصورة حسية أخرى وهذه المرة يشبهها بالجؤذر في قوله :

وترنوا بعينيها إلي كما رنا إلى ظبية وسط الخميلة جؤذر

ويشبه إدامتها النظر إليه بإدامة ولد الظبية (الجوذر) النظر إلى الظبية فهو تشبيه حالة بحالة وهي صورة حسية على سبيل التشبيه التمثيلي.

هذا من الناحية البلاغية أما من الناحية السردية فقد عمل التشبيه على تعطيل السرد فنحى منحى الوصف وعمل على تدعيمه داخل الخطاب، وكذلك تصوير الجو العام للقصة وتقريبها من الواقع لكي يعطي للقصة مرجعية واقعية، فهو لم يجنح إلى الخيال البعيد لكي لا يجعل القارئ يبتعد بفكره عن القصة ويضعه في الحالة تشويق وربط ببقية أحداث القصة ويكون القارئ دائما في رغبة لمعرفة المزيد عن مجريات الأحداث. فلم يعمل الشاعر على خلق التشويش في ذهن القارئ، لأن تقريب الصورة إلى الواقعية يعد عملا

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 96.

(2) محمد ناصر لعجيمي : الخطاب الوصفي، ص 217.

في الشعرية والجمالية، فبدل تسمية الأسماء بمسمياتها عمد إلى التشبيه وهذا لخلق توازي بلاغي الذي يتحكم دائما في بنية الإيقاع في النص الشعري.

إن القارئ يستنبط الوصف من خلال التشبيه إلا أن في هذه القصيدة لم يعمل التشبيه لصالح الوصف فقط بل جاء مصورا دقة الحدث السردي الذي تمثل في عملية المشي والاتجاه نحو الخباء (مشية الحباب) ولكونه تاما ساهم في تحريك السرد أي تقديم الفعل السردي وتصويره بدقة متناهية فعمل التشبيه العمل، الذي أراده له الشاعر فعلى الرغم من أنه صيغ بحسية ومادية جانحة إلا أنه وظف بطريقة تخدم القصة كمغامرة وكخطاب معا.

ب) – الاستعارة :

هي من الصور التي يعتمد عليها الشعر في الصناعة، إذا ما قلنا الاستعارة يتبادر إلى أذهاننا الشعر في صورته الشعرية، فقد وردت في هذه القصيدة بنوعيها التصريحية والمكنية فهذه الأخيرة تجلت في قوله " **تقاذفت به فلوات** " حيث شبه الفلوات بالأشخاص الذين يقذفون الأشياء فحذف المشبه به وترك ما يدل عليه هو الفعل تقاذف وهي صورة حسية تهدف إلى تشخيص المعنى (الجامد)، وهذا ما أكد المعنى الذي يريد الشاعر قوله على أنه كثير الترحال فكل الفلوات تعرفه فلم يعرّف الفلوات بأداة التعريف لما تحمله النكرة من دلالة على التعميم.

وأيضا ما جاء في قوله " **فدلّ عليها القلب ريا** " حيث شبّه الرائحة بالدليل (الشخص الذي يرافق السائح أو من ظلّ الطريق)، وقد حذف المشبه به وهو الإنسان وترك ما يدل عليه على سبيل الاستعارة المكنية، وتختلف عن الأولى لكون الثانية صورة ذهنية، حيث شبه الرائحة وهي شيء غير مرئي بشيء حسي لتؤدي الرائحة دور المساعد لمعرفة الخباء، ويتم تسيير الحدث السردي، فتعد نقطة انطلاق جديدة في هذا الفعل السردي فبعد الوصول تتطلب صيرورة الحدث السردي الدخول إلى الخباء ولا يتم ذلك ما لم يتعرف البطل عليه. أما قوله " **قادني الشوق** " استعارة مكنية فالمشبه به هو الإنسان الذي ترتكز عليه حوله حركة العالم، فهو الذي يقود، إذن هي صورة ذهنية شبه الشوق وهو شيء معنوي بالإنسان الحسي الوجود. أما الاستعارة التصريحية كقوله " **يمج ذكي المسك** " فحذف المشبه وهو رائحة الفم وصرح بالمشبه به وهو ريح المسك، وهي صورة حسية فرائحة

الفم شيء حسي، بينما المسك هو شيء ملموس حيث عملت على تعميق المعنى وزيادة كثافته، وهذه الاستعارة لم تكن موجودة على مساحة العمل السردي أو في المقاطع السردية إنما داخل المقاطع الغنائية فكان دورها تعطيل السرد مثلها مثل التشبيه ولكن هذا لا ينفي على أنها ساعدت على تبيان الفعل السردي وخاصة في قوله " **دلّ عليها القلب ريّا** " فلو لم يدل عليها القلب لقفل راجعا دون أن يتحقق الفعل السردي الموالي والذي هو عملية الدخول واللقاء.

ج) – الكناية :

هي فن من فنون التعبير تتأرجح بين الحقيقة والمجاز، هي أبلغ من الوصف فاستعمال الألفاظ فيها يكون بنوعين استعمال حقيقي واستعمال كنائي يدخل في الجانب المجازي لغة وهي تؤدي دلالة جديدة وإضافية وهي أبلغ من الإفصاح فلا تدلّ على اللفظ مباشرة ولكنها تدل على المعنى الموظف في النص. " فتقوم على نوع آخر من الحيوية التصويرية فهناك أولا المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقة بعدها يصل القارئ إلى معنى المعنى، والبحث عن الدلالة الأعمق غورا فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف"(1).

ومنه فجاءت القصيدة زاخرة بالصور الكنائية التي كان حضورها قوي فلها دور تدعيمي للوصف داخل النص السردي، حيث عملت على تحريك الفعل السردي مثل ما جاء في قوله " **أخا سفر جوّاب أرض** " وهي كناية عن كثرة السفر والترحال وقوله أيضا " **قليل على ظهر المطية ظله** " كناية على الضعف والهزال، فقد ساهمت هذه الكناية وفي تبيان الهيئة المناسبة لعملية التنكر التي يقوم بها البطل عند الخروج من الخباء، فأدت دور تمهيدي للعمل المنجز لاحقا وقوله أيضا " **عضّت بالبنان** " كناية عن الخوف واستبداد الدهشة بقلب البطلة والتنبؤ بحصول مصيبة وكارثة حقيقية، فوظيفة هذه الكناية تصوير المشهد الخاص باللقاء وكيف تم استقبال البطل في خباء " **نعم** "، فاندهاشها وعضّها بالبنان يوحي أنها لم تكن تعلم بمجيئه مسبقا لهذا فسرت الصدمة بصريا فحاول الشاعر تقريب الصورة للقارئ، ولكن ما إن تقع الكارثة الحقيقة والتي تجسدت في استيقاظ القوم حتى

(1) الدسوقي أحمد : شعرية الفن الكنائي؛ بين البعد المعجمي والفضاء الدلالي المتفتح، جمعية العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر ، د.ت، د.ط، ص 58.

يدعمها الشاعر بكناية أخرى عن الخوف الشديد والقلق على مصيرهما في قوله " **ليس في وجهها دم** " فالدم دلالة على الحياء والحياة بينما انعدامه يعني انعدامهما. وفقدان الرابط بالحياة للكارثة التي حلّت بهما وارتباطها بالحياء من خلال الفعل غير أخلاقي الذي قاما به، فدقة الوصف هذه جعلت الكناية تؤدي معنى فضفاض وملبد بالدلالة، وساهمت في تحديد الفعل السردي الموالي وهو المشاورة بينها وبين الأختين، وهذا لفقدانها القدرة على التفكير والتركيز لحل هذه المعضلة.

بينما قوله " **العتاق الأرحبيات تزجر** " وهي كناية عن الاستعداد للخروج من الحي فتترجم نهاية الفعل السردي ونهاية القصة ككل، لتبدأ قصته مع الناقة التي كانت مساعدة له في عملية التنقل والترحال.



المبحث الثالث

التشكيل الإيقاعي والدلالي



التشكيل الإيقاعي والدلالي

إن الإيقاع ذا أهمية بالغة، لأنه الحد الفاصل بين ما هو شعري وما هو غير ذلك، فإن كل شيء عدا الإيقاع هو شيء عادي من أشياء الحياة اليومية العابرة حتى الوزن الشعري لا بغدو عنصرا شعريا، وذلك قبل أن يخامره الإيقاع ويتشرب منه، لأنه يتصل أساسا بعنصر الزمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع، فهو" مجموع نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم"[1]، والوزن عنصر أساسي في الإيقاع فبه تتشكل موسيقى النص الخاضعة لتدفق الانسياب " فنقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس"[2]، حيث يعتمد التدفق والانسياب على المعنى أكثر من الوزن، وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات والانتظام من داخل النسق يحدد هويته أو عدد الأنساق المتصلة أساسا بعنصر الزمن، فالمعاودة والتكرار والترجيع والفواصل والتصريع والحركة والسكون كلها من مقومات الإيقاع الزمني. لهذا فمكونات الإيقاع هي" **الوزن، القافية، الوقفة** "*، فهناك إيقاع داخلي ينتج من خلال انتظام التراكيب داخل أنساق محددة دلاليا وانتظام الأصوات وفق متتالية زمنية صوتية. وإيقاع خارجي يتحكم فيه الوزن والقافية والوقفة والفضاء النصي. ولكن هل الإيقاع داخل النص الدرامي ذاته الإيقاع في النص الغنائي ؟

الإيقاع في النص الدرامي : إذا كان الشعر الغنائي هو الذي يترك الذات الشاعرة تتحرك ضد حركة المحيط العام وقوانينه الصارمة فإن النص الدرامي يخترق المحيط نفسه بصورة درامية واعية في عدد أكبر من المواقع، إذ يعمق من لحظة الاختراق محاولا اكتشاف قوانين وعلاقات هذه اللحظة، في حالة من استيعاب للذات الشاعرة وقوانين الواقع المحيط وعلاقتها الواحد تلو الآخر، حيث يطرح النص الدرامي تفجيرا لمجمل علاقات الواقع لإعادة بناء واقع جديد متخيل على أنقاض ذلك الواقع، وذلك " وفق قوانين جديدة وعلاقة وطيدة بين الواقع والحلم لتكون هي الركن الأساسي في النص الدرامي"[3].

(1) علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر . بيروت ط1. 2006 ن ص 19.

(2) المرجع نفسه، ص 20.

* سبق تعريف هذه المصطلحات في الفصل الثاني في المبحث الثاني الخاص بالإيقاع .

(3) علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 45.

ويجب على الإيقاع في هذا النص أن يستوعب كمية التفجيرات للجزئيات الخاصة بالواقع والعنصر الرابط بينها وبين الحلم، فهذا النص يكون أكثر تفصيلا من النص الغنائي. فالتكثيف التصوري والإيقاعي ينتجان من خلال عملية جمع تلك الجزئيات المنبثقة عن بعضها البعض ضمن خصائص أسلوبية معينة. " فالدرامي يعطي فجوات بين الصور أكثر مما يفعله الشعر الغنائي"[1]، والنص الدرامي يستعمل الإشعارات الجريئة و الصور المتجددة فيكون انكسار للصوت الواحد وتداخل عدة أصوات تشارك في عملية التواصل وإرسال الرسائل عن طريق الحوار بنوعيه، ويكون هناك تضمين لحكايات بعضها في قلب بعض فيتحمل عبئ الرسالة الموجه للقارئ جميع الأصوات المشاركة في النص بما في ذلك الذات الشاعرة و التي تسقط عنها بعض المسؤولية الفنية والفكرية.
وبما إننا اعتبرنا أن الرائية نص سردي درامي نبين بنية الإيقـــاع فيها.
الإيقاع في الرائية : أول ما يطالع القارئ في النص هو الفضاء النصي (دلالة المستترة).
الفضاء النص (النظام المكاني*) : هو وجود " ترتيب معين لوحدات النص مطرد بشكل متفاوت" [2]، وتصبح العلاقة المكانية هي التي تحكم ذلك الانتظام.

فانتظام القصيدة العمودية بشكلها المعهود ويكون لنا بنية مكانية خاصة :

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر غداة عزام رائح فمهجّر[3]

فهذه القصيدة لتكون ترتيبها في انتظام والأفعال والأسماء وقيامها على نظام الشطرين ما هو إلا تقليدا للنموذج الأول من الشعر، أن كل بيت يحتوي دفقه شعورية ترادفها دفقة خطية، أي تتشكل سمعيا بعدها ينتقل هذا التشكل إلى البصر، فالصدر والعجز يشبهان ضفتا نهر. هو ذلك البياض الذي يقطع الضفتين فهذا الشكل امتازت به القصيدة منذ القديم، وما هي " إلا انعكاس للحياة النفسية والاجتماعية التي كان يعيشها العربي في ذلك الوقت، أي شكل من أشكال التعبير عن أنماط الحياة العامة "[4].

(1) علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 46.
* أطلق هذا المصطلح تودوروف على كيفية انتظام الوحدات التركيبية داخل النص، يراجع الشعرية لتزيفيتان تودوروف ، ص 63.
(2) تزيفيتان تودوروف : الشعرية، ص 63.
(3) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 92.
(4) علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع، ص84

فالضفة الأولى تمثل تلك القوانين والقواعد التي يجب على الفرد أن يلتزم بها وهي من الموروث الاجتماعي بينما تمثل الضفة الثانية صراع الذات مع تلك الأنظمة الصلبة التي لها ديمومة خاصة. وخاصة أن الشعر العربي القديم ارتبط بالإنشاد، هذا ما يجعل إيقاعه عبارة عن حشد لتلك الأبيات لإلقائها للسامع الذي يحاول استيعابها وتذوقها. وبما أن عصر الشاعر اشتهر بالغناء وأن هذا الأخير ارتبط بشعر الشاعر[1]، فيقوم باقتفاء نهاية الأبيات كاقتفاء الأثر في الصحراء جاعلا من الوزن العنصر الأساسي في الإيقاع إضافة إلى انتظام طبقات الملفوظ ابتداء من الفونيم وسماته التمييزية وصولا إلى المقولات النحوية المجازية يمكن أن تتدرج في انتظام مركب حسب تناظر أو تدرج أو تناقض[2]، وانتظام الأفعال في الرائية وفق متتالية زمنية سببية شكل بنية فضائية حقيقية منها ما جاء في قوله :

فدل عليها القلب.

فقدت الصوت.

غاب قمـــــير.

خفّض عن الصوت.

لتدرج زمنية الأفعال وتعديتها إلى المفعول به، ومما زاد في شعرية هذا الفضاء. هو تواجد إيقاع حرف الراء الذي يمتاز بالتكرار والترجيع وخاصة عندما تكون مضمومة فهي تحمل دلالات عميقة تولد الغموض لدى القارئ مثل : **أعسر، حضّر، تحضر، نشعر، مؤمّر أكثر، تقصر،** فنسبة تواتر هذا الحرف وهي الشيء الذي يمكننا من القول أن هذا التوظيف له دلالة. حيث احتلت المواقع القوية للعروض – كونها هي روي القصيدة، لأن حرف الراء يدل على الارتباك والانتظار والخوف والتوتر والترقب والحذر فكل هذه الموصوفات تمحمل حرف الراء إذ يزرع نوع من القلق وحالة من الترقب لدى القارئ.

فمثلا في :

فقالت وقد لانت وأفرخ روعها كلاك بحفظ ربك المتكبّر

---

(1) ينظر : الأصفهاني : الأغاني، ج22، ص 105.إذ غنى له العريض بعض أشعاره.

(2) ينظر : تزيفيتان تودوروف : الشعرية ص 64.

فالحروف المتوافرة في هذا البيت هي الكاف والراء، فالكاف جاء في العجز وهي تحمل دلالة الدعاء بالحماية والرعاية وأما الراء فحملت معنى التوتر والخوف والاضطراب روعها فكان تواجد الحرفين معا مما أكد المعنى في البيت فيقابل (الروع والخوف/ الحماية والاطمئنان) فقام إيقاع الجملة على مرة الكاف بينما إيقاع العروض على حرف الراء. أما عن تواجد حرف الراء كروي، فهو ارتباطه بالذكريات لأنها تتجسد على الأرض، فبهذا الإحصاء نجد أن حرف الراء حاضر في الملفوظات التي تحمل دلالة الرحيل، الخوف السفر، المواقع الجغرافية، الصفات والهيئات، الحذر والحيطة، التوتر والقلق وفي بيت واحد فقط يؤدي معنى الطمأنينة.

فبت قرير العين أعطيت حاجتي   أقبّل فاها في الخلاء وأكثر [1]

فتكرار هذا الحرف خلق إيقاعا فضائيا خاصا سبب قيامه على السببية في توالي أحداث القصة، وأيضا توظيف أطراف النقيض في بعض الأبيات، أي أن المشابهة والمخالفة في الدلالات التي ساهمت في خلق هذا الفضاء.

بما أن الإيقاع هو كيفية انتظام النص الشعري أو الطريقة التي نجمع أجزاءه، فإن من الطرق التي قامت عليها القصيدة القديمة الاستهلال المتعلق بحسن المطلع.

الاستهلال : هو ما تفتح به القصيدة أو هو مطلعها، ولقد كان الاستهلال في الرائية استهلالا مصرعا (به تصريع).

آمن آل نعم أنت غاد فمبكر   غداة غد أم رائح فمهجّر

فافتتح قصيدته باستهلال مقدم على جميع أبيات القصيدة إذ يعد طقس من طقوس الشروع في بنية فضاء القصيدة، فأدى هذا الاستهلال " وظيفة إقامة الاتصال والتواصل بما يرضي القارئ وهي وظيفة نصية بنائية " [2].

والتصريع من العناصر المقدمة في بناء الاستهلال لدى الشاعر، واعتبر من النعوت الخاصة بالقوافي" أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول في القصيدة مثل قافيتها ... وربما صرعوا أبيات أخرى

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 97.

(2) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، ج1، ط1، ص ص 130 ، 131.

من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره" [1]، فمن الأمور المستحسنة في (الإيقاع هو تصريع البيت الأول من القصيدة فيستعمل التسجيع والتقفية معا أي زيادة في حدة الإيقاع ولقيام الشعر على مبدأ الترجيع أو تكرار وحدات متساوية في مواقع معينة من البيت وهذا ما شمله الاستهلال في هذا البيت فنجد أن الوحدات المكررة هي :

" **غاد، غداة، غد** " فهذه الوحدات الزمنية قابلتها على مستوى التضاد، وحدات أخرى هي :

" **رائح فمهجّر**". أي وضعية اختيار في الزمن وقانون التصريع هو تساوي وحدات العروض والضرب سواء في الزيادة أو النقصان وعلاقته بمعنى الاستهلال وتكرار استعماله في الخروج من قصة إلى قصة، فهو الذي يقيم الاتصال بين القارئ والنص. ولم يرد التصريع تاما إلا في الاستهلال، فنلاحظ توازي وحدتي العروض والضرب من ناحية الكمية والكيفية فكلاهما اسم فاعل يحمل دلالة السفر في وقت معين. التبكير أو التهجير، أضف أنه مقترن " **بالفاء**" حرف العطف. فالاستهلال يقوم بعملية التهيئة الذهنية للقارئ أو التحفيز لقراءة النص فأجود القصائد ما كانت مطالعها ذات شعرية خاصة، وأول البيت في الشعر القديم بمثابة العنوان للنص المعاصر لهذا فحسن الابتداء يضمن للنص حسن القراءة وسعة في التأويل. كما أن الاستهلال الشعري في هذه القصيدة أدى دورا يكاد يكون مشابها للاستهلال في النص السردي، حيث وضع كتمهيد لمجريات القصة، " فالاستهلال ذو تأثير نفسي استقبالي وبنيوي أسلوبي"[2]، فالأول يتمثل في كيفية التأثير على القارئ المستقبل والثاني كيفية بنائه أسلوبيا، كأن يحمل إشارة زمنية تكون هي بؤرة النص السردي كما رأينا في (الإبكار، التهجير).

يوفر لنا " فضاء متاحا لتشكيل الشفرة التأويلية التي هي العنصر الخالق للأسئلة داخل النص والموجد الحلول أيضا " [3]، فيخلق التشويق والغموض في النص، كما يعكس بنية إيقاعية إيديولوجية .

(1) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى الخانجي : القاهرة، مصر، ط3، 1978، ص 51.

(2) ناهضة ستار : بنية السرد في القصص الصوفي، ص 84.

(3) المرجع نفسه، ص 87.

الوزن : هو من عناصر الإيقاع الخارجية وهو سلسلة السواكن والمتحركات المرفقة بالنص الشعري وبناء البحر[1]، والذي يعرف بإيقاع القصيدة وهو المكون الأساسي لإيقاعها فجاءت القصيدة منظومة وفق تفعيلات البحر الطويل :

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر	**غداة غد ام رائح فمهجّــر**
أمن أآل نعمن انت غادن فمبكرو	**غداة غدن ام رائحن فمهحجرو**
//0/0 //0/0/0 //0//0/0	***//0/ //0/0/0 //0/ //0//0***
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

وتفعيلاته تامة مع وجود بعض الزحافات والمتمثلة في القبض(*)، وجاء في التفعيلة الخماسية و السباعية فعولن = فعول. مفاعيلن = مفاعلن.

//0/0 = //0/. //0/0/0 = //0//0

فيؤدي الزحاف وظيفة تطويع الوزن لمسايرة اللغة وتثبتها التركيبية، فإن الاقتضاء الإيقاعي يتغير وفقا لمتطلبات التركيب اللغوي. ويعد أنسب البحور للقصص وهذا لتساوي تفعيلاته في الشّطرين وطول الزمن في هذا البحر فمناسبة طول زمن الإيقاع لطول زمن اللغة، فهو بحر لا يهتز سامعه لنقراته إنما بحر للإصغاء والاستماع بينما الرقص والطرب يكونان آخر شيء في هذا البحر فيصلح لصياغة المواضيع ذات القيم الإيديولوجية الكبرى.

وقصيدة عمر على الرغم من كونها عابثة في مضمونها الشكلي إلا أن طرحها الإيديولوجي جاء إلى حد كبير لذا عمد إلى استعمال بحر طويل دون غيره من البحور. (**)

أما فيما يخص الروي فقد استعمل الشاعر حرف " الراء" لما يحمله من دلالة نفسية وإيقاعية وهو حرف تكريري في تركيبه ، بالإضافة للدلالة على الاضطراب و القلق أي ما يتناسب و الحالة النفسية التي عاشها البطل في بداية القصة إلى نهايتها : ففي البداية عاش حالة التشوق والتمني ، بعدها حالة الترقب والانتظار لتلي مرحلة الاضطراب

---

(1) مصطفى حركات : نظرية الإيقاع، ص 101.

(*) وهو حذف الساكن الخامس من التفعيلة.

(**) مع العلم أن الشاعر يستعمل البحور الإنشادية أيضا والحور الرصينة ليعطي عمله نوعا من الإجلال والتعظيم، يراجع شادان جميل عباس " ص 112.

والتوتر بعدها مرحلة السفر. فعدم الاستقرار الذي يعيشه البطل يؤدي إلى اختيار حروف الراء كروي ليحكم البنية الإيقاعية والبنية النصية (المكانية) للنص. كعنصر توازي، وقد كانت الراء مضمومة في معظمها أيضا لما تؤديه الضمة من قوة، فهي أقوى الحركات الإعرابية في النحو العربي بذلك هو يشيع فكرة القوة الرجالية بالنسبة للنساء، قوة الحب بالنسبة لكليهما إذن أدى كل فونيم في القصيدة دلالته المعنوية و الإيقاعية وهذا لمحاولة إشراك القارئ في النص من خلال خلق حالة الترقب والانتظار والتساؤلات المطروحة عن كيفية الخروج...الخ فهذا التوتر لا تعيشه شخصيات القصة وحدها إنما يشاركها القارئ في ذلك، وهذا ما تدعمه علامات التنصيص وعلامات الترقيم في النص خاصة علامة الاستفهام التي تخلق حالة من التشويش لدى القارئ. وبما أن القصيدة ما هي إلا قصة صيغة شعرا فان الشاعر استعمل التضمين لتحقيق الاتساق داخل القصيدة وقد تنوع وتعدد فكان هناك نوعين منه.

التضمين المعنوي ، والتضمين الإيقاعي وقد جاء قوله :

فبت رقيبا للرفاق على شفا أحاذر منهم من يطوف وانظر

إليهم متى سنمكن النوم منهم ولي مجلس لولا اللبانة أوعر. [1]

فنلاحظ أن التضمين ساعد على اكتمال الدلالة والتركيب في الثاني . أما القافية فقد جاءت مطلقة لان الإطلاق يعني التحرر من القيود التي تواجه الصوت من عملية إسكات وكبح لهوى النفس فجاء اختيار الإطلاق مناسبا لغرض القصة أو للقصة المطروحة القصيدة.

– **الإيقاع والسرد** : إن النص المحلل ما هو إلا قصة صيغت شعرا احتوت على مقاطع مناسبة ومقاطع سردية احتوت حركة وأحداثا ، بينما المقاطع الغنائية قدمت نجوى نفس وعبارة خاطر، لذا اختلفت الإيقاع في كل من المقطعين (السردي والغنائي) فكانت كالآتي :

الإيقاع في الجمل الغنائية : امتاز الإيقاع بنوع من السرعة في هذه المقاطع، فكانت قصيرة الطول مقارنة مع نظيرتها، فتنعدم الحركة فيها وتتكلم **الأنــا** عن مشاعرها وهذا ما سمح بتوظيف الجمل الاسمية، التي ساهمت في خلق إيقاع جديد يختلف عن الإيقاع

---

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان ، ص 95

المكون من الجمل الفعلية، فالجملة الاسمية تكون المقاطع الغنائية التي تكون جاهزة لأداء الموسيقى كقوله :

فيا لك من ليل تقاصر طولـــــه وما كان ليلي قبل ذلك يقصـــر

ويا لك من ملهى هناك ومجلس لنا لم يكـــدره علينـــــا مكـــدّر[1]

يمج ذكي المسلك منها مقبـــّـل نقي الثنايا ذو غروب مؤشـــــر

فنجد أن هذا المقطع يكاد يخلو من الأفعال الماضية التي تحمل في طياتها حركة سردية سريعة بالمقابل هناك تواجد كبير للفعل المضارع واسم الفاعل، أيضا نجد التكرار الذي أدى وظيفة إيقاعية تأكيدية. في قوله : " **فيا لك من ليل ويا لك من ملهى**" مع العلم أن التضمين لا يتواجد على مساحة المقاطع الغنائية، فنجد أن بناء البيت يكون استقلاليا ينفرد كل بين دلالة خاصة ولكنها متكاملة مع باقي الأبيات. كما أن المقاطع الغنائية لن تحمل دلالة سردية فمجرد الولوج إلى المقطع الغنائي تتوقف حركية الأفعال وكأن القارئ يأخذ فترة راحة ليواصل قراءة بنفس أقوى أو أنه يتهيأ للمرحلة القادمة من القصيدة فنلاحظ أن الشاعر استعملها لإعادة بعث نفس جديد سواء له أو للقارئ المترقب للأحداث ومجرياتها.

فلا يمكن الاستغناء عن هذه المقاطع على المستوى الدلالي فهي تضيف لحركة الأفعال نوعا من التبطئ كما تعمل على تنظيم الفضاء الزماني والمكاني، معناه أن توظيفها لم يكن لعرض العضلات إنما لها وظيفة نفعية للنص وهذا ما جاء في قوله :

فآخر عهد لي بها حيث أعرضت ولاح لها خد نقي ومحجر

هنيئا لأهل العامرية نشرها اللذيـــــــــــذ وريـــاها الذي أتذكــــــر.[2]

فمقطع الخروج هذا كان مقطعا غنائيا يوحي باللباقة التي يمتاز بها الشاعر حيث لم يكن خروجه متعسفا في حق الألفاظ، ولا حتى في حق الحبيبة، إنما رافق هذا الخروج هذه النغمة التي تدع القارئ يتعاطف مع الشاعر ويشفق عليه. لأن تذكر العطر، يبقي الفرد متعلقا بصاحب ذلك العطر، فلو أنه انتقل مباشرة إلى وصف قصته مع الناقة لكان الهدف الذي سما إليه البطل له غاية حسية لا معنوية.

[1] عمر بن أبي ربيعة : الديوان ، ص 97.

[2] المصدر نفسه، ص 101.

يستنتج أن المقاطع الغنائية ساهمت في تحديد:

- ملامح الفضاء الزمكاني (التهجير، ذي دوران).
- ملامح الشخصيات (نعم ، أختا نعم ولباسهما).
- كما عملت على التقليل من حدة السرد وسرعته وعملت كمقاطع استراحة للقارئ والشاعر لإعادة نفس جديدة أثناء قراءة القصة.
- ساعدت أيضا على حسن انتقال الشاعر بين مقاطعه السردية والتحرك بحرية بين شخوصه.

الإيقاع في الجمل السردية : على عكس الإيقاع في الجمل الغنائية حيث جاء إيقاع الجمل السردية سريعا، لما ضمن من أفعال تفيد الحركة والترقب والانتظار، ففي المقاطع السردية اختلفت الشخصيات الحاضرة في القصة وتعددت فكان هناك حوار بين الشخصيات وأيضا وجود الأفعال السردية التي جاءت على مستوى المقطع التالي:

فبت رقيبا للرفاق على شفـــــا   أحاذر منهم من يطوف وأنظـــر

إليهم متى يستمكن النوم منهم ؟   ولي مجلس لولا اللبانة أوعـــر[1]

فهذا المقطع يتضمن حدثا سرديا وهو القيام بعملية المراقبة عم كثب، فجاء التضمين للاحتواء المعنى في البيت الثاني واكتمال دلالته وتركيبه، لنقول أنه ساعد السرد إيقاعيا فالمقاطع السردية جاءت مبنية على التضمين بنوعين المعنوي والإيقاعي وهذا ما نجده في قوله :

قالت وعضت بالبنان : فضحتني   وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسر

أريتك إذ هنّا عليك ألم تخـــــف   وقيت وحولي من عدوك حضر

فو الله ما أدري أتعجيل حاجـــة   سرت بك أم قد نام من كنت تحذر؟[2]

وتعلقت الأبيات التالية بجملة مقول القول " قالت، وعضت بالبنان " فكان هناك تضمين معنوي ساعد في امتداد السرد على مساحة المقاطع السردية، مع أن التكرار في المقاطع السردية قل حضوره ليعوضه التوالي الخاص بالأفعال الماضية، لأن التكرار يعمل على تعطيل السرد والمقاطع السردية جاءت سريعة الإيقاع كقوله :

(1) عمر بن أبي ربيعة : الديوان، ص 95.

(2) المصدر نفسه، ص 97.

وخفّض عني الصوت أقبلت مشية الحباب، وشخصي خشية الحي أزور

فحيّيت إذ فاجأتها ، فتولهت وكادت بمخفوض التحية تجهـــــر[1]

ونلاحظ توالي الأفعال بسرعة زمنية فائقة ففي البيت الأول نجد هناك تبطئ لوجود التشبيه، ولكن البيت الثاني عوض سرعة الأول فهناك أربعة أفعال، ثلاثة منها ماضية، واحد فقط مضارع ليقلل من السرعة، فنجد التحية، المفاجأة، الانتباه، الجهر. أي توالي أربع أفعال سردية في فترة زمنية قصيرة لا تتعدى عشرة دقائق من الزمن الواقعي، بينما نجده في مرحلة لاحقة من الأحداث يقلل من السرعة نوعا ما وخاصة في مرحلة الاضطراب عند طلوع النهار حيث ساعدت الحيرة على تقليل من تدافع الأحداث والتقليل من السرعة تواترها وهو ما نجده في قوله :

فقامت كئيبا ليس في وجهها دم من الحـــزن تدري عبرة تتحدّر

فقامت إليها حرّتان عليهمـــــا كساءان من خز دمسق وأخضر

فعل سردي واحد في كل بيت ففي البيت الأول قامت" والفعل ذاته في البيت الموالي، ليعمل التكرار والوصف على تعطيل السرد وبعث نوع من حالة الانتظار لدى القارئ ليعيش اللحظة مع الشاعر ويشارك الشخصيات الأحداث، ولكن ما يلبث أن يعود التسارع من جديد في قوله :

فأقبلتا، فارتاعتا، ثم قالتـــــا : أقلي عليك اللوم فالخطب أيسر

يقوم فيمشي بيننا متنكـــــــرا فلا سرنا يفشو ولا هو يظهـــر

فاحتوى البيت الأول على فعلين سردين(الإقبال، الارتياع) وفعلين لسانيين (القول والإقلال) والبيت الموالي على ثلاث أفعال القيام، المشي وعدم الظهور لنلمس بعض التقليل من حدة التسارع السردي لأنه بعد ذلك ندخل مرحلة جديدة في القصة وهي مرحلة الخروج وقصته مع الناقة التي كانت تسير بوتيرة عادية لا هي غنائية بحتة ولا سردية بحتة.

مما تقدم يستنتج أن الإيقاع في الجمل السردية اختلف اختلافا واضحا من حيث استعمال الألفاظ الدالة على الزمن والحركة فلا يمكن إغفال دور الإيقاع في بناء القصائد القصصية وهو العنصر المميز لها عن باقي الأجناس، ونلاحظ على الرغم من تعدد

---

(1) المصدر نفسه، ص 96.

الأصوات داخل القصيدة إلا أن الشاعر نسج إيقاع القصيدة بصورة تنم عن عبقريته خاصة ومنه فالأحكام النقدية السابقة حول شعره وعن الخاصية التي جعلته ينفرد بهذا دون غيره يمكن أن تكون أحكاما منطقية إذا ما قورنت بهذا الإبداع الذي يشدك إليه فإذا قلنا أننا عند قراءة القصة نتذكر الأحداث والشخصيات وعند قراءة القصائد نتذكر الإيقاع ففي هذه القصيدة نتذكر الأحداث والإيقاع معا، لما يتركه في نفس القارئ من تعلق وراحة نفسية في نهاية القصيدة.



الخاتمـــــة

إن الخطاب الشعري العمري خطاب قصصي في معظمه لما احتوته قصائده من حضور جلي لعناصر القص من سرد ووصف وحوار، فكان نتاجه يعد بذرة أولى كنوع من التداخل الجنسي حيث تجسدت في شعره شعرية جديدة تفتح أفاق قراءة جديدة، فقد وفق الشاعر إلى حد كبير في توظيف القص في قصائده وكان هذا الحضور خدمة لإشاعة الإيديولوجية التي ينادي بها. فإن توالد الحكاية في الشعر وكيفية بناء حبكتها يعكس الفكرة التي تتجلى في الخروج عن القيم والعادات السائدة في المجتمع لذا ارتاد الشاعر دروب الانشقاق وكرس الخروج عن القيم التي تضيق مجال الشعر وتغير من وظيفته وتلحقه بالخطاب الديني والأخلاقي، فالعفة والطهارة التي حضي بهما الحب العذري تتراجع إذا ما جاء الحديث عن شعر عمر الذي يمجد اللقاء والكلام عن الذات فيصبح جسد المحبوب (المرأة) نسقا ثقافيا جماليا يدخل ضمن عدة دوائر منها دائرة الوظيفة ودائرة النسق الثقافي الجمالي ودائرة الفعل الغريزي، فهذه الوظائف هي إفراز لردود الفعل النفسية والغريزية عند الآخر، وهذا ما يكثر التلهف على المرأة والاحتفاء بجسدها واستعراض مفاتنه، فقد كسر عمر بن أبي ربيعة لحظة الصمت التي أطبقت على الشعر عند مجيء الإسلام.

فالرسالة التي أوكلت للشعر هي خدمة الناشئة في الدولة الجديدة، وبمجرد تغيير نظام الدولة تغير نظام الشعر، فضاقت به الحدود المرسومة الأولى داخل النظام الاجتماعي الجديد ،فلم تعد له"فاعلية من مجاراته للحق وموافقته للخطاب الديني، بل صار يستمد مقدرته من الفعل في المتلقي من ذات الشعر"[1]، وأصبح يعني الخطاب الجمالي التحرري من سلطة الممنوعات والمحرمات والمتعاليات ،ليوسع إدراك الإنسان لنفسه وإدراك العالم ومكوناته بواسطة نسق لغوي يصوغ فيه كل ذلك دون أية رقابة كتابية، لهذا نزل الشعر من التصوير ليدخل إلى التجريب عن طريق توظيف عناصر القص التي تبنى إيديولوجية وباعتبار الخطاب السردي خطابا ايدولوجيا عكس الخطاب الشعري الذي هو خطاب ذاتي، فإن هذا ما مكن الشاعر من بث أفكاره ضمن ثنايا قصصه، فالحب عنده لم يكن مجرد غرض بل كان طريقة في المقام على الأرض أي خلق عالم يمارس

1- محمد لطفي اليوسفي : فتنة المتخيل، ج1، ص 229.

فيه البطل كل ما يرغب فيه ويسرد ملذّاته وينشد من خلاله حريته، ولا يبالي بالممنوع والمحظور، فكانت كتابته خروجا عن الشكل العام للقصيدة والفكرة فأصبحت القصيدة عنده تتضمن عدة أصوات لا صوتا واحدا لهذا نجد أن الحضور القصصي عنده امتاز بعدة مميزات :

– تمكن الشاعر من اقتصاص الخبر وتوفيقه في احترام نظم الشعر ونظم السرد.

– انتقاء التراكيب الخاصة لكل مقطع من مقاطعه الغنائية والسردية بصورة خادمة لنوعية المقطع.

– الخبرة الإيقاعية التي امتاز بها الشاعر إذ لم يحدث اختلال للإيقاع عنده في المقاطع السردية إنما اتخذ شكلا جديدا يتناسب والتدافع الخاص بالأفعال السردية.

– امتاز بمهارة في الانتقال بين المقاطع السردية والغنائية حتى لا نشاز.

– احترام مقومات القصة خاصة في رائيته الكبرى التي كانت نموذجا تاما من الناحية السردية والشعرية.

– اتساع الشعر واحتواؤه النسق السردي في بنيته عند الشاعر وهذا راجع لانتقائه البحور المناسبة للنظم في هذا النوع.

– توظيف صور المجاورة بصورة كبيرة في الشعر خدمة للمحتوى السردي، مع المزاوجة بين صور المشابهة وصور المجاورة، حيث كانت القصائد قابلة لاحتضان الصور والأساليب المجازية بأنواعها.

– الاعتماد على الصور الحسية الواقعية لتكون ذات مرجعية واقعية لإيهام القارئ بواقعية القصص أي اكتساب مرجعية واقعية وتخيلية في الوقت ذاته.

– التشكيل الإيقاعي في القصيدة القصصية العمرية كان مناسبا لاسترسال السرد مع المحافظة على نظام الرجوع في النظم.

– تمتاز الشخصيات بنوع من الوضوح في هذا النوع من القصائد فهي تعرف أثناء عرض المقاطع الغنائية كما أن دورها ذو فعالية لا يقل أهمية عن وجودها في النص السردي النثري.

- تحديد الفضاء في هذه النصوص يختلف حسب كل نص فمرة يكون معرفا تعريفا اسميا ومرة بوصف طبيعة المكان والزمان.

- أما بنية الحبكة في هذه النصوص فكانت متعددة فمرة تتبني على الزمانية وتارة على السببية وتارة المكانية مما أضفى ترفا وزخما في تعدد الحبكة.

ويمكننا القول أن الشاعر ابتدع لنفسه طريقة تغاير أهل عصره في الإبداع وجعلها تقترب من الجنس السردي المعاصر المعروف باسم القصة القصيرة، فالمضمون قصصي والشكل عبارة عن نظم.

وفي الأخير حسبنا أننا حولنا تقديم قراءة لديوان شاعر فذ هو " **عمر بن أبي ربيعة** " وفق مقاربة حداثية ووجهة نظر معاصرة ألغت الخلفيات القرائية القديمة التي اهتمت بالشاعر كفرد مارس مورقا ومجونا نصيا وأخلاقيا، وأسقطت من حساباتها إبداع الذات الشاعرة العمرية التي مارست الشاعرية بطريقة متميزة و مستحدثة قياسا لزمنه . وربما يكون عمر بن أبي ربيعة واحد من القلائل الدين خرقوا الحاجز/البرزخ بين الشعر والقص.



قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم : روايـــــة ورش

المصـــادر:

1– عمر بن أبي ربيعة : الديوان ،شرح محمد محي الدين عبد الحميد ، ط2 دار الأندلس بيروت ،لبنان 1983.

2 – الأصفهاني أبو علي بن الحسن :كتاب الأغاني ،تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج مجلد1 مجلد2، مجلد 22، دار الثقافة، بيروت – لبنان 1960.

3 – الأنبا ري أبو بكر : الإيضاح في الابتداء والوقف، تحقيق محي الدين بن عبد الرحمان رمضان د ط. مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا 1971.

4 – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان تحقيق يحي الشامي: مجلد 1.2. دار ومكتبة الهلال 1992.

5 – ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

6– قدامة بن جعفر : نقد الشعر ،تحقيق كمال مصطفى الخانجي ، ط3 القاهرة، مصر 1978.

7– النابغة الذبياني : الديوان، شرح وضبط : عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

7– الزوزني : أبي عبد الله الحسين بن أحمد: شرح المعلقات السبع. ط1 مجددة. مكتبة المعارف، بيروت، لبنان 2004.

8 – زهير بن أبي سلمى : الديوان، شرح وضبط : عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

9 – السموأل بن عاديا : الديوان، شرح وضبط : عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ط 1، 1997.

10 – حاتم الطائي : الديوان، دار بيروت للطباعة، بيروت، لبنان، د.ط، 1982 .

11– ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، ط1، مطبعة المعارف(المقدم) الإسكندرية، مصر، د. ت.

12 – القيرواني ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ط 4 دار الجيل، بيروت 1978.

13– القرطاجني (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة: دار الغرب الإسلامي، د ط، بيروت 1986.

المراجع باللغة العربية :

1 – أبو ديب كمال : في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987.

2 – أنيس إبراهيم : موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1965.

3 – البنا حسن عز الدين : الشعرية والثقافة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2003.

4 – بنكراد سعيد : مدخل إلى السيميائية السردية، ط2، منشورات الاختلاف، 1994.

5 – بنيس محمد : الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها ، الشعر المعاصر ، ج1، ط2، دار طوبقال ، 1996.

6 – ابن تميم علي : السرد والظاهرة الدرامية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

7 – جبور جبرائيل : عمر بن أبي ربيعة، حياته، ط2،دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

8 – الجوة أحمد : بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، ط1، كلية الآداب، تونس، 2004.

9 – الحجمري عبد الفتاح : التخييل، الخطاب من الرواية العربية، ط1، الدار البيضاء 2002 .

10 – حركات مصطفى : نظرية الإيقاع، د.ط، دار الأفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

11 – خليف مي يوسف : بطولة الشعر الجاهلي، دار قباء للطباعة وللنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

12–خليف مي يوسف : العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

13– داغر شربل :الشعرية العربية الحديثة، ط1، دار طوبقال لنشر، الدار البيضاء المغرب، 1998.

14– الدسوقي أحمد : شعرية الفن الكنائي، جمعية العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

15– ستار ناهضة : بنية السرد في القصص الصوفي، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

16 – السد نور الدين : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، د.ط، د.ت.

17– سليمان نبيل : فتنة السرد و النقد، دار الحوار ، سوريا ، دت، دط.

18– شادان جميل عباس : عمر بن أبي ربيعة، في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1 دار دجلة، العراق، 2008.

19– شريفي عبد اللطيف : محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1998.

20 – صحراوي إبراهيم : السرد العربي القديم، ط1، دار منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

21 – الصكر حاتم : مرايا نرسيس، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، 1999.

22 – شوقي ضيف : التجديد في العصر الأموي، ط2، دار المعارف، مصر، ط2، 1959.

23 – الطبال فاطمة بركة : النظرية الألسنية رومان جاكسون، ط1، المؤسسة الجامعية تونس 1983.

24 أ– العلاق علي جعفر : في حداثة النص الشعري، ط1، دار الشروق، الأردن، 2000،

ب– العلاق علي جعفر :الدلالة المرئية، ط1، دار الشروق، الأردن، 2002.

26 – العجيمي محمد الناصر: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشعر الجاهلي أنموذجا، الجزء الأول والثاني.

27 أ – عصفور جابر : مفهوم الشعر، ط 1، دار التنوير، مصر، 1983 .

ب – عصفور جابر :قراءة في التراث النقدي، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.

29–عيد رجاء : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشاة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1988.

30 – العيد يمنى : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط2، 1999.

31 – فروخ عمر : دراسات في الأدب والعلم والفلسفة، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1978.

32 –فضل صلاح : أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

33 – فيصل شكري : تطور الغزل، ط6، دار العلم للملايين 1972.

34 –عبد القادر القط : الشعر الإسلامي والأموي ،دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان، ط1 ، 1987.



35 – قطبي الطاهر : أسلوب الاستفهام في ديوان عمر بن أبي ربيعة، ديوان المطبوعات الجاهلية، الجزائر، ط1، 1991.

36 – كليطو عبد الفتاح : المقامات والسرد والإنسان، عبد الكريم الزقاوي، دراسة مقال المغرب، 1993.

37– كندي محمد علي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت.

38–لحمداني حميد : بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2000.

39– المرزوقي سمير : جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للدار والنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985.

40– عزيزة مريدن : القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية ودار الفكر ، دمشق، د.ت، دط.

41 –مفتاح محمد : دينامية النص (تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي، الرباط، 1987.

42 – المناصرة عز الدين : علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006.

43 – المويتقن مصطفى : تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، د.ط، د.ت.

44 – نافع عبد الفتاح : الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة، جامعة اليرموك، 1986.

45 – النصري فتحي : السردي في الشعر العربي الحديث في شعرية القصيدة السردية، ط1.

46 – الهاشمي علوي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، 2006، مملكة البحرين، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني.

47– وغليسي يوسف : الشعريات والسرديات، دار أقطاب الفكر، الجزائر، 2006.

48–الولي محمد : الصورة الشعرية في الخطاب النقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، 1990.

49–يقطين سعيد : الكلام والخبز، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط2، 1997.

50–اليوسفي محمد : فتنة المتخيل، ج1، ط1، 2002، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

المراجع المترجمة :

1 – امبرت انريكي اندرسون : القصة القصيرة، دط، على ابراهيم علي المنوفي، المجلس الأعلى للثقافة 2000.

2 – أوزولد ديكرو،جان ماري شايفر :القاموس الموسوعي الجديد ت، منذر العياشي المركز الثقافي الغربي الرباط /المغرب،2007 .

3 – باختين ميخائيل : المبدأ الحواري ت، فخري صالح دار الفارس عمان 1996.

4 – أ–بارت رولان وآخرون : الأدب والواقع، ت:،عبد الجليل الأزدري. محمد معتصم، ط2، منشورات الاختلاف، 2003.

ب–بارث رولان :مدخل إلى التحليل القصصي، ت منذر عياشي، ط1 مركز الإنماء الحضاري، 1993.

6– بول ريكور : الزمان والسرد ،ترجمة سعيد الغانمي وفلاح،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت – لبنان ط 1 2006

7 أ –تشولز روبرت : عناصر القصة، ت: محمود منفذ الهاشمي، ط1 دار الطلاس للدراسات والترجمة والنشر 1988.

ب –تشولز روبرت : السيمياء والتواصل، ت سعد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994.

9– تودوروف تزيفيتان : الشعرية: ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

10– جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ت ،محمد معتصم، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

11– شلوميث ريمون كنعان : التحليل القصصي،ت أحسن بوحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.

12 – ابن شيخ جمال الدين : الشعرية العربية، ت ،محمد أوراغ ومحمد الولي،ط1، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب 1996.

13 – فلاديمير بروب : مورفولوجيا الخرافة، ت : إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة العربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، 1986.

14 – جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، ت، محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

المراجع باللغة الفرنسية :

1 - Claud Bremond : logique de récit, Edition seuil, Paris, 1973.

2 - David Fontaine : la Poétique, Edition Nathan, Paris, 1993.

3 - John Mechal adam : le texte narrative, Edition Nathan, Paris, 1995.

المعاجم والقواميس :

1 – محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس، تحقيق عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2007.

2 –ابن منظور، لسان العرب : تحقيق عامر أحمد حيدر، الطبعة 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005.

3 – رشيد بن مالك : مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، فيفري 2000،

.

4 – Ducrot Ozwould, Todorov Tizivitan, Dictionnaire encyclopédique des science du langage, Edition seuil, Paris.

5 – Dictionnaire la rousse, 2006

الدوريات والمجلات :

1 – مجلة أقلام : العدد الثالث ،بغداد ،السنة1981

العدد التاسع ، السنة الثانية ، 1973

2 – العرب والفكر العالمي : تصدر عن مركز الانماء القومي ، الكويت ، 1988

3–عالم الفكر : تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت.

4– مجلة السرديات : تصدر عن مخبر السرد العربي جامعة منتوري ،العدد 01 ، قسنطينة / الجزائر، 2003

5– الموقف الأدبي : تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ، العدد 427 ،دمشق /سوريا ، 2006 .

الفهرس



الملخص :

الكتابة ضد التجنيس موضوع مثار حديثا مع حركة الشعر المعاصر، ولكن جذوره ضاربة في القدم ،حيث أدى حضور القص في الشعر الدور المنوط به ، فلم يكن حضورا عفويا بل تجسيدا لفكر قائم على الانشقاق والخروج عن النظام الإيديولوجي السائد،ومن بين الشعراء الذين اتخذوا هذه الطريقة"**عمر بن أبي ربيعة**"؛ فقد مثل قمة الانشقاق والخروج بنصوصه وإبداعه، ولبروز ظاهرة الحضور القصصي في شعره كان موضوع الدراسة " **شعرية القص عند عمر بن أبي ربيعة** "،والتي هي عبارة عن مقاربة نصية لإعادة قراءة شر عمر بن أبي ربيعة وكيفية تفرد نصوصه بهذه الخاصية، حيث حاز على الرتبة الأولى في مجال توظيف القصة دون الوقوع في التقريرية ،مع اكتساب نصوصه لشعرية مغايرة لنصوص معاصريه.

فشعرية القص ماهي إلا مقاربة ظهرت في أوروبا حديثا في القرن التاسع عشرة مع "**بود لير**" الذي ابتعد عن الإيقاع وقوانينه واتجه إلى توظيف لغة سهلة مرنة ليتوسل بها إلى الشعرية ،هذا من الناحية الإبداعية أما عن الناحية النقدية فقد ألفت كتب تناولت هذا التداخل واصطلح عليه "قصيدة النثر "،ولكن يختلف شعر عمر بن أبي ربيعة عن هذا الجنس لكونه محافظا على الإيقاع وتكييفه وفق الحضور القصصي ،فكان شعره عبارة عن "قصائد قصصية" جمعت بين النقيضين في انسجام تام حتى لا نشاز بينهما مراعيا خصوصية كل واحد على حدة.

وهكذا توصل الشاعر إلى وضع أسس شعرية جديدة تمنح لنصوصه تفردا وتميزا على الصعيد الإبداعي، صوّر فيها علاقة المرأة بالرجل بصورة مغايرة عن معاصريه،حيث منحها حرية تفوق تصورنا لذلك المجتمع ،سواء أكانت حقيقية أو خيالية . ويعد خروجه تصويرا لحالة المجتمع الحجازي الذي امتاز بحرية على جميع الأصعدة، لينتقل الشاعر بذلك من الذاتية إلى الأيديولوجية مع المحافظة على حياته من بطش الحكام،

فهذه المقاربة ما هي إلا عملية استقراء للتراث العربي القديم بآليات والمناهج المعاصرة .

Summary

prose in a narrative form that is considered as an interurban The poem is a that comes between the poem and the prose, instored by Baudelaire, but which is originated in before.

Poetry undergo the contracting of rhythm, of the rhyme and the one of sound, but may also do the object of a tale, this last is congenitally in literary use of all times.

Mine while, the poetic is one of the characterisations of poetry. As a result of all this, the poetry is the techniques of the tale for the sake of obtaining a new poetic form.

This work is entitled « poetic of the tale for **Omar Ben abi Rabiâa** » deals with the attempt of his poetic rereading, According to the new occidental theoritic concepts, an issue of deep exploration to answeran anthologic question.

The choice of poet was due to the importance of the notoriety of the later in his age we distinguish through the poetic genre « **omari** » which describes explicitly the feminine charms as well the relations hips between woman and man at that time.

This anthology represents the fundamental elements of the translated tale, from a side the esthetic aspect of the « amaoi » society.

Then, the theoretic techniques used were borrowed from the structuralists such as: Roland berth, **Tizivitan Todorove**, **Cloud Brimand.**

This analysis permitted us to glimpse a new presentation of the poetry of « omar ben abi rabiaa » for the renaissance of the Arabic patrimony.

Résumé

La poésie subit les contraintes du rythme, de la rime et du ton, mais peut également faire l'objet d'un récit, ce dernier est inhérent à l'œuvre littéraire de tout le temps. Cependant la poétique est une caractéristique de la poésie, la narration comprend eu elle la poétique, c'est de la que la poésie empruntée ces techniques du récit pour obtenir a une nouvelle forme poétique.

Ce Mémoire intitulé « **poétique du récit chez Omar ben Abi Rabiâa** » traite une tentative de relectures de son recueil poétique, selon les nouveaux concept théorique occidentaux dans un souci d'exploration profonde du recueil en question.

Le choix du poète dicté par l'importance et la notoriété de ce dernier dans son temps, en se distinguant par le genre poétique (**OMARI**) qui décrit explicitement les charmes féminins ainsi que les relations charnelles entre homme et femme.

Ce recueil présente les composants principaux du récit qui traduit, d'une part un aspect idéologique et d'autre part un aspect esthétique de la société « AMAOUI ».

Pour ce faire, les outils théoriques utilisés ont été empruntés aux structuralistes tels que : Roland Barthes, Gérard Genette, Todorov, Claude Brimond…etc.

Cette analyse nous a permis d'entrevoir une nouvelle représentation de la poésie de Omar **Ben Abi Rabiaa**, pour une renaissance du patrimoine arabe.

Le poème eu prose est une forme narrative intermédiaire entre le poème et la prose instaurée par Baudelaire ; mais dont l'origine est enraciné depuis bien avant.